مغربی شعریات : مراحل و مدارج

جلد 2

پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

(جلد: 2)

تنقید کی جمالیات

مغربی شعریات: مراحل و مدارج

(جلد: 2)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ــــــ بک ٹاک، لاہور
اشاعت ــــــ 2018ء
طابع ــــــ منو پرنٹنگ پریس، لاہور
قیمت ــــــ 1095/- روپے

بک ٹاک ــــ میاں چیمبرز، 3۔ ٹمپل روڈ لاہور
فون ــــــ 042-36374044-36370656-36303321
Email book_talk@hotmail.com
www booktalk pk
www facebook com/booktalk pk

عزیزی
خواجہ محمد اکرام الدین
کے نام

جو ایک غیر معمولی منصوبہ ساز ذہن کے مالک ہیں
جنھوں نے قومی کونسل کو ایک نئی سمت دی
اور کم سے کم وقت میں ایک نئی تاریخ رقم کی ہے
دعا گو ہوں کہ ان کے حوصلے قایم رہیں
میری نیک خواہشات ان کے ساتھ ہیں

مشتملات

تاریخی و سماجی تنقید کی بنیادیں

عہد وکٹوریہ کی تنقید: نئی امتزاج کی تلاش

جدید تنقید کا دور: ایک نئی شعریات کی جستجو

مارکسی طرز نقد: فلسفہ و فن کا ایک نیا کرّہ

ساختیات و پس ساختیات: ایک نیا لسانیاتی اور فلسفیانہ طرز نقد

پیش روی

'تنقید کی جمالیات' کی دوسری جلد بہ عنوان 'مغربی شعریات: مراحل و مدارج' اپنے قارئین کی نذر ہے۔ مجھے خوشی اس بات کی ہے کہ پہلی جلد جو 'تنقید کی اصطلاح، بنیادیں اور متعلقات' جیسے موضوع کو محیط تھی، غیر معمولی طور پر پسند کی گئی۔ ان قارئین میں بعض احباب کی مروت آمیز تحسین بھی شامل ہے۔ بالخصوص ان طلبا کے تاثرات نے مجھے بے حد حوصلہ بخشا جو ابھی زیر تعلیم ہیں اور ادبیات کے مسائل سے جنھیں خاص رغبت ہے۔ اگرچہ یہ ترتیب کا کام ہے جسے میں نے کبھی توجہ کے لائق نہیں سمجھا تھا۔ اس طرح کے کام صرف انھیں کو زیب دیتے ہیں جن کی کوشش اور بجٹل تحریر کی کو ترتیب کے کام سے پورا کرنے کی ہوتی ہے۔ مجھے یہ قطعی زیب نہیں دیتا کیونکہ اتنے بہت سے ادبی مسائل پر لکھنے کی تڑپ میں اپنے اندر محسوس کرتا ہوں اور یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ شاید پہاڑ اٹھانے کی سکت مجھ میں تاہنوز موجود ہے اور یادداشت کے سوتے بھی ابھی تازہ دم ہیں۔ میں نے جہاں تہاں اپنی اس سکت اور اس یادداشت سے خوب خوب کام لینے کی سعی کی ہے۔ تاکہ میرے قارئین میرے اور دوسروں کے مرتبہ کاموں کی نوعیت اور فرق کو کوئی 'خوبصورت' نام دے سکیں۔

میں نے پہلی جلد میں 'تنقید کی جمالیات' کے عنوان سے اپنا جو مضمون شامل کیا ہے، وہ 50 صفحات پر محیط ہے۔ میں نے اس مقالے میں اپنے دلائل کی توثیق کے ضمن میں کم سے کم حوالوں کا استعمال کیا ہے۔ دماغ اتنی چیزوں سے بھرا ہوا تھا کہ دوسروں کی باتوں کو اگر بنیاد بنانے کی کوشش کرتا تو اپنی کئی ضروری باتیں تشنہ رہ جاتیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ کوئی بڑا کارنامہ ہے۔ البتہ طلبا اور اساتذہ کی ضرورتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ مقالہ یقیناً مفید مطلب ثابت ہوگا۔ میں اردو ادبیات کا استاد ہوں۔ اس لیے ہماری بھرکم عنوانات پر تو کافی کچھ لکھ چکا ہوں۔ اب کہیں نصابی موضوعات و مسائل کی طرف توجہ کی ہے۔ 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ'

بھی اسی نوعیت کی ایک کوشش تھی جو 'تنقید کی جمالیات' جیسے بسیط کام کے پہلو بہ پہلو اپنی تکمیل کے مرحلے میں ہے۔

اس جلد کا موضوع بھی کم از کم نصابی ضرورت کے تعلق سے خاص توجہ کا مستحق ہے۔ جمیل جالبی، محمد ہادی حسین، محمد یٰسین، سجاد باقر رضوی اور وہاب اشرفی نے کلاسیکی شعریات و تنقید پر نہایت عمدہ کام کیے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ارسطو کی فن شاعری (Poetics) کا ترجمہ کیا اور اس پر ایک بسیط مقالہ بھی قلم بند کیا۔ جو یقیناً ایک مستقل حوالے کا حکم رکھتا ہے۔ فاروقی کا ارسطو، عزیز احمد اور جمیل جالبی سے زیادہ واضح اور شفاف ہے۔ فاروقی کی تنقید کا کمال یہ ہے کہ دو ہزار برس پہلے کا ارسطو، آج کا ارسطو معلوم ہوتا ہے۔ فاروقی کے دلائل، توضیحات اور تعبیرات قدرے نئی ہیں۔ ان کے جوازوں میں اختلاف سے زیادہ اتفاق کا پہلو نمایاں ہے۔ اتفاق کے لیے بھی مطالعے کے ایک وسیع تر پس منظر کی ضرورت ہوتی ہے جس کی فاروقی کے خزانے میں کوئی کمی نہیں ہے۔

فاروقی ایک نقاد ہی نہیں، شاعر اور فکشن نگار بھی ہیں۔ ان کی تنقید کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ وہ مسائل کے حل کی طرف جتنی مائل ہوتی ہے اس سے زیادہ مسائل پیدا کرتی ہے۔ جو ہمیشہ ہمارے ذہنوں کو تحریک بخشتے ہیں اور جن سے گفتگو کے نئے دریچے کھلتے ہیں۔ فاروقی کی تنقید ایک مضطرب ذہن کی تنقید ہے۔ جس کے مطالعے کا کوئی ٹھکانہ نہ ہو اور جو ہمیشہ کرید کی طرف مائل رہتا ہو اس کی جستجوئیں کبھی ماند نہیں پڑتیں۔ فاروقی کو ہمیشہ تازہ دم رہنے اور اپنی طرف متوجہ کرنے اور دوسروں کے ذہنوں میں قایم رہنے کا ہنر آتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے 'دامنِ وصل' کی وسعت بھی بے کنار ہے۔ یونان قدیم سے زیادہ انھیں مشرقی شعریات اپنی طرف مائل کرتی ہے۔ ہندوستانی لوک روایت، سنسکرت جمالیات، لسانیات اور لسانیات سے متعلق وہ تمام تصورات جن کا شمار اسلوبیات، معنیات، معنویات اور نشانیات کے ذیل میں کیا جاتا ہے، نارنگ کے ذہن کے لیے محرک خاص کا حکم رکھتے ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات کے مباحث کے علاوہ تہذیبی شعریات کی روشنی میں، جس نوعیت کی عملی اور اطلاقی تنقید کی مثالیں انھوں نے پیش کی ہیں وہ نہ صرف اول درجے کی ہیں بلکہ ایک ایسے نئے طریق کار سے متصف بھی ہیں جس کی اپنی معنویت اور اپنا کل ہے۔ جلد ہذا میں گوپی چند نارنگ کے تحریر کردہ دو طویل مقالات بھی شامل ہیں جن میں رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، فوکو اور کرسٹیوا

کی تحریرات کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے۔ یہ وہ نام ہیں جنھوں نے مغربی شعریات کو گنجان ہی نہیں پیچیدہ تر بھی بنایا ہے۔ اب تھیوری کو مغربی شعریات کا ٹرولا ئینگ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ نارنگ کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ جس موضوع پر انھیں لکھنا ہے اس کی توضیح میں کوئی کور کسر باقی نہ رہے اور تنقید کا حق بھی ادا ہو جائے۔ نارنگ صاحب اسلوب ہیں لیکن اسلوب کے پرستار نہیں ہیں۔ ان کے معروضی طریق کار میں ان کا اسلوب کبھی مانع نہیں آتا۔

اگرچہ پس ساختیاتی مفکرین کو ساختیات و پس ساختیات والی جلد میں ہونا چاہیے لیکن میں نے محسوس کیا کہ مغربی شعریات/مغربی تنقید کے سفر کو اگر آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ پر ختم کر دیا جائے گا تو ایک بڑی کمی رہ جائے گی۔ میں نے اس جلد میں رجحانات کو بنیاد بنانے کے بجائے محض ان سربرآوردہ دانش وروں ہی کو منتخب کیا ہے جن کی نوعیت ساختیات و پس ساختیات کے ذیل میں اسا تمین کی ہے۔

پہلی جلد میں جن حضرات کے مقالات کو شامل کیا گیا تھا، ان سے معذرت خواہ ہوں کہ ان کے باب میں اظہار تشکر کا ایک فریضہ سہواً ادا کرنے سے رہ گیا تھا۔ میں قلب گاہ کی گہرائیوں سے ان کا ممنون ہوں، نیز ان تمام ارباب دانش کا جن کی شمولیت نے زیر نظر جلد کو غیر معمولی وقعت بخشی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، میں نے ان جلدوں میں اپنی تحریروں کے ذریعے اپنی موجودگی بھی درج کرنے کی کوشش کی ہے۔ تحریر کے عمل سے میری جذباتی وابستگی ہے۔ پڑھنا اور لکھنا میری کم زوری بھی ہے۔ میں کسی ایک دن بھی اپنے اس روزمرہ سے غفلت نہیں برت سکتا۔ میں یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ میں اپنے سفر میں قطعاً تنہا ہوں۔ مجھے میمنہ سے غرض ہے نہ میسرہ سے۔ اس گروہ سے کوئی دلچسپی ہے نہ اس گروہ سے۔ میں اپنے بزرگوں کے علم کا قایل ہوں، انھیں بے حد عزیز رکھتا ہوں۔ ان کے کاموں کی قدر کرتا ہوں۔ اس لیے نہیں کہ مجھے ان سے کچھ توقع ہے۔ توقع اسے زیب دیتی ہے جو اپنی کمیوں، کمزوریوں کو ارباب حل و عقد کے سامنے سجدہ ریزی کے پردے میں چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میری کمیاں، کمزوریاں میری طاقت ہیں، جنھیں میں ہی اپنی مساعی سے دور کرنے کے لیے کوشاں رہتا ہوں۔ عزت نفس وہ پونجی ہے جسے میں کسی قیمت پر بھی کھونے کے لیے تیار نہیں ہوں۔ مجھے اپنی ذاتی آزادیاں عزیز ہیں جنھوں نے مجھے غیر معمولی سکون بخشا ہے۔ ایک بار پھر اپنے معاونین اور اپنے

کرم فرماؤں کا دل کی گہرائیوں سے ممنون ہوں اور بالخصوص پروفیسر اجتباب حمید (اورنگ آباد) کا شکر گزار ہوں، جنھیں میں ہر زحمت یہ کہہ کر دیتا ہوں کہ یہ آخری زحمت ہے۔ اسے وہ میرا تکیہ کلام کہنے لگے ہیں۔ یہ چیز بھی ان کی محبت اور میرے لیے نیک جذبے کی مظہر ہے۔ ہم ایک دوسرے کے لیے ایک ہی خاندان کے فرد ہیں۔ یہی دعا ہے کہ خدا اس رشتے کو اور زیادہ استحکام بخشے۔ خواجہ محمد اکرام الدین، قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی، صادق، ابن کنول اور محمد نعمان خان کی محبتیں اور نیک خواہشات میرے لیے قدم بہ قدم مشعلِ راہ کا کام دیتی رہیں۔ یہ ان احباب اور کرم فرماؤں کی قلیل ترین فہرست ہے جو بہرکیف قلیل مہلتِ عمر کے لیے کافی ہے۔ اس فہرست میں ایک نام اور شامل کرنا چاہوں گا اور وہ ہے پروین شیر کا۔ جو ایک منفرد تخلیق کار ہی نہیں ہیں، ایک اہم مصور بھی ہیں۔ ان کی طبیعت کے اخلاص، ان کی ہمدردانہ فہم، انسان دوستی جیسی عظیم قدر پر ان کا ایقان میرے اس تصور کی توثیق کرتا ہے کہ انسانیت ابھی باقی ہے۔ ان گہرے اور گھٹا ٹوپ اندھیروں میں کہیں نہ کہیں کوئی روشنی کی کرن چھپی ہوئی ہے جو ان لوگوں کو جھٹلانے کے لیے کافی ہے جو زندگی اور اس کے پیش و پس میں ہزاروں ہزار امکانات کو سموپاتے ہوئے دیکھنے سے معذور ہیں۔ کیونکہ انسان وہی دیکھتا ہے جو دیکھنا چاہتا ہے، وہی سنتا ہے جو سننا چاہتا ہے۔ ایک فرد ہی نہیں وہ قوم جو دوسروں کو سننے کے لیے تیار نہیں ہوتی اور اپنی سماعتوں کو صرف اور صرف اپنے لیے مخصوص کر لیتی ہے اس کا زوال یقینی ہے۔ ہمارا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہم اپنے زوال کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں، جو خود ہماری بدتوفیقی اور عاقبت ناشناسی کی سزا ہے۔

عتیق اللہ

عتیق اللہ

مغربی شعریات: مراحل و مدارج

زندگی فہمی اور دنیا فہمی یا جسے کائنات فہمی کہا جائے، ایک دانش ورانہ عمل ہے۔ انسان کسی چیز کی ہیئت و ماہیت یا اس کے خوب و زشت کا پتہ لگانے کے لیے حواس اور جذبے سے کام لیتا ہے یا پھر اپنی عقل اور اپنے شعور کو رہ نما بناتا ہے۔ حیات و کائنات اور اس کے حقائق جتنے واضح اور نمایاں دکھائی دیتے ہیں، اتنے ہی وہ پیچیدہ اور مبہم بھی ہیں۔ فلسفیوں کے نزدیک، اسی لیے، تمام موجوداتِ عالم ایک سربستہ راز کا حکم رکھتے ہیں۔ ہر فلسفی اپنے علم، اپنے تجربے اور اپنے ذوق کے مطابق ان کی گرہ کشائی کرتا رہا ہے۔ تنقید کو بھی فلسفۂ ادب کا نام دیا گیا ہے۔ زندگی کی طرح تخلیقی ادب بھی ایک پیچیدہ شعبہ ہے۔ تخلیقی ادب کے تعلق سے یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ کتنا شعوری عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور کتنا لاشعوری عمل کا، یعنی اس کی ترکیب و تشکیل میں ہمارے ارادے کو کتنا دخل ہوتا ہے۔ تاہم اس امر سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار کا نام ہے۔ چوں کہ تخلیقی ادب ایک وجدانی اظہار ہے، اس لیے ابہام اس کا مقدر ہے۔ علاوہ اس کے تخلیقی ادب کی زبان بھی عام مروجہ زبان کے برخلاف مجازی اور تخلیقی ہوتی ہے، اس لحاظ سے اس کی معنوی پیچیدگیاں اور بڑھ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کی تفہیم و تعبیر کے مسئلے نے ادبی دانشوروں اور جمالیاتی مفکرین یا فلسفیوں کو ہمیشہ اپنی طرف متوجہ رکھا ہے۔ تفہیم ادب میں درج ذیل سوالات کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے:

الف: ادب یا تخلیقی ادب کیا ہے؟

ب: ادب کا مقصد کیا ہے، درس یا تفریح؟

ج: کیا تخلیقی فن میں فیضان کا بھی کوئی دخل ہوتا ہے؟ یا وہ محض وجدان کی کرشمہ سازی ہوتی ہے؟

د: تخلیقی ادب، دوسری تحریروں سے کیوں کر مختلف ہوتا ہے؟
ہ: تخلیقی ادب کی تشکیل کے پس پشت وہ کون سی قوتیں ہیں جو بروئے کار آتی ہیں؟
و: شعوری اور لاشعوری محرکات کے علاوہ خارجی عوامل کی کیا حیثیت ہے؟
ز: ادب شخصیت کا اظہار ہے یا یہ محض ایک بھرم ہے۔
ح: ہیئت اور موضوع کے تعلق کی کیا اہمیت ہے؟ یہ دونوں علاحدہ درجات رکھتے ہیں یا ان میں کوئی ناسیاتی ربط بھی ہے جو انھیں ایک وحدت میں باندھ دیتا ہے۔
ط: ادب میں اظہار کی منطق یا اظہار کی نفسیات، ہیئت، موضوع اور منشائے مصنف (intention) کو کس کس طور پر متاثر کرتی یا کر سکتی ہے؟
ی: تخلیقی ادب میں روایت اور انفرادیت کی کیا اہمیت ہے؟
ک: تخلیقی ادب کی زبان اور روایتی زبان میں کس نوعیت کا فرق ہوتا ہے؟
ل: کسی بھی تخلیقی فن پارے میں واقع ہونے والے ابہام کا جواز کیا ہے؟

اس طرح کے اور بھی کئی سوالات ہیں، جن کی بنیاد پر مغربی شعریات کی تشکیل ہوئی ہے یا ان میں بعض سوالات وہ ہیں، جنھیں سب سے پہلے یونان اور پھر روم کے جمالیاتی مفکرین نے اٹھایا اور ان کے جواب بھی فراہم کرنے کی سعی کی۔

شعریات کیا ہے؟

تنقید، ادب کا علم ہے اور تنقید کا علم شعریات ہے۔ وہ شعریات جس کی تشکیل تخلیق شدہ پاروں میں مضمر فنی رموز سے ہوئی ہے یا علمائے ادب نے ادبی تفہیم کے عمل میں بعض ایسے عناصر کی نشاندہی اور انھیں کوئی نام دینے کی کوشش کی جنھیں روایتی نظامِ بدیعیات نے کبھی اپنا مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ ماہرینِ جمالیات، فلسفیوں، ادبی نقادوں اور لسانیاتی مفکرین نے شعریات کی حدود کو وسیع کیا، اسے زندگی سے ربط دے کر زیادہ معنی خیز بنایا۔ تخیل کی کارکردگی، لاشعور کے عمل اور تخلیقی عمل کی باریکیوں کے تعلق سے جو دریافتیں ہوتی رہیں، شعریات کے دائرے کو ان سے غیر معمولی وسعت ملی۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعریات ایک متحرک صیغہ ہے اور جس میں ہمیشہ نشو و نمو کے آثار پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ شعریات ہی نہیں جتنے بھی شعبہ ہائے علوم ہیں ان کا مقدر ہی تغیر ہے۔ جن میں ہمیشہ ترمیم اور اضافے کی گنجائش قائم رہتی ہے۔ ہر علم تجربات انسانی

کی بنیاد پر ہی اپنی تنظیم اور پھر از سرِ نو تنظیم اور پھر از سرِ نو تنظیم کرتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ ایک ایسا سلسلہ جاریہ ہے جس کا کوئی اختتام نہیں ہے۔ اس سیاق میں شعریات محض چند فنی تکنیکوں، تفنی پیرایوں نیز محض نظامِ بدیعیات کا نام نہیں ہے۔ جو انسانی تجربوں اور جذبوں کو قدرے نامانوس بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہیں، یہ غیر مبدل صیغے نہیں ہیں۔ ان میں بھی ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ نفسِ انسانی کا ایک تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ ہمیشہ ایجاد و اختراع کی طرف مائل رہتا ہے۔ مختلف علوم انسانیہ ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ اخذ بھی کرتے رہتے ہیں۔ جہاں روز بہ روز ان کی اپنی تخصیصات قائم ہوتی رہتی ہیں، انھیں میں سے دوسرے علوم کے برگ و بار بھی پھوٹنے لگتے ہیں۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ تمام علوم ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی۔ شعریات نے ہمیشہ دوسرے علوم اور ثقافت کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے روشنی اخذ کی ہے۔ جو لوگ فن اور اس کی روایت کو جامد خیال کرتے ہیں وہ ادب کی اس پوری عالمی تاریخ کو جھٹلاتے ہیں جو صرف اس بنا پر تنوع کی حامل ہے کہ روایات کو مسلسل سرچشمہ حیات سمجھنے والے اور روایت یعنی شعریات کی روایت سے خوف نہ کھانے والے شعرا سے کوئی دور خالی نہیں رہا۔ اردو شعریات کو جس طرح ہند، عرب اور ایران کے علاوہ وسطِ ایشیا میں فروغ پانے والی تہذیبی زندگی اور ان میں نمو پانے والے فنی سانچوں اور لسانی ساختوں کے تناظر سے علیحدہ کر کے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ اسی طرح مغربی شعریات کی جڑیں بھی یونان و روم کی سرزمینوں میں پیوست ہیں اور جو مسلسل نشو و نمو پاتی رہیں۔ صدیں ٹوٹتی رہیں بنتی رہیں، بہت کچھ رد ہوتا رہا بہت کچھ بحال ہوتا رہا اور یہ سلسلہ پورے زور و شور سے ہمارے ان ادوار میں بھی جاری ہے۔

یونان میں جو شعریات بعد ازاں کسی قدر ایک معقول شکل میں نکھر کر سامنے آئی اس کا فروغ تحریری صورت میں ہوا تھا۔ کسی بھی زبان کی شعریات کو ایک اطمینان بخش سطح تک پہنچنے میں صدیاں لگ جاتی ہیں۔ کیونکہ ابتدائی مراحل میں ہر زبان کا ادب کسی اور زبانی فن کا نمونہ ہوتا ہے۔ تحریر تک پہنچتے پہنچتے اس کے لفظی نظام اور ادائے خیال کے طریقوں میں کافی تبدیلیاں واقع ہو چکی ہوتی ہیں۔ پانچویں صدی تک کا یونانی ادب زبانی تھا اور زبانی ادب کے، سولوں یا اس کی غیر منظم، شعریات کی کوئی منظم تاریخ بھی نہیں تھی اور نہ ہے۔ ہمیں محض چند مختلف کتابوں، نظموں، ڈراموں اور مکالمات ہی میں کچھ مختلف سطروں میں بکھرے ہوئے بیانات

سے سابقہ پڑتا ہے جن میں اس شعریات کی طرف بنیادی اشارے ملتے ہیں جو ان سے متعلق ادوار میں بحث کا خاص موضوع تھے۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعریات اصلاً شاعری کی تخلیقی گرامر ہے۔ یعنی وہ اصول و ضوابط، فنی محاسن اور تخلیقی مضمرات جن کا تعلق متائج کا واقع سے ہے۔ جن کی بنیاد پر شعر تو واقع نہیں ہوتا، شعر کا ایک اٹوٹ کی تنظیم ضرور ملتی ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ انھیں مضمرات کی بنا پر شعر واقع ہوتا ہے تو ان مضمرات کو بھی جامد نہیں کہا جا سکتا۔ انھیں بہر دور دانستہ یا نادانستہ یا محسوس و غیر محسوس داخلی اور خارجی عوامل اور مقتضیات کی بنیاد پر نظر انداز بھی کیا جاتا رہا ہے اور انھیں نت نئے معنی بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر علم کی طرح پہلے پہل شعریات کی حیثیت ایک سیدھے سادے علم و عمل کی تھی۔ آہستہ آہستہ اس میں پیچیدگی واقع ہوتی رہی شعریات کو اہل ترین لفظوں میں ادب کی جمالیات یا اس ادبیت سے بھی موسوم کر سکتے ہیں جس کی تعریفیں ہمیشہ بدلتی رہی ہیں۔ اس کے تقاضے بھی بدلتے رہے ہیں اور اس کے تشکیلی مضمرات کے بارے میں کسی حتمی تصور کا تعین بھی نہیں کیا جا سکتا۔ میں یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ کہیں ہم شعریات کی بحث میں جمالیات اور ادبیت کے تصور کو شامل کر کے اپنی مشکل میں اضافہ تو نہیں کر رہے ہیں؟ یہ ایک یقیناً بحث طلب مسئلہ ہے۔

قدیم عہد یونان و روم اور شعریات کی بنیاد سازی

ہومر کے دور میں یونانی تہذیب اپنی ترقی کے ابتدائی مراحل میں تھی۔ ادب کے مقابلے میں سفال گری اور بت سازی کے علاوہ دھات کے فن نے کافی ترقی کی تھی۔ یونانی تہذیب ابھی فروغ ہی پا رہی تھی اور ایشیائی تہذیب نہ صرف اس سے قدیم تھی بلکہ آرائشی اور اطلاقی فنون میں وہ اس سے بہت آگے تھے۔ یونانیوں نے ایشیائی تجربات اور تکنیکوں کے مخزن سے بہت کچھ اخذ کیا۔ لیکن بقول اسکاٹ جیمس زبان اور ادب کے معاملے میں یونانیوں نے اپنے ہی سرچشموں کو بنیاد بنایا۔ ان کے آرائشی فن میں جن تکنیکوں کا استعمال ملتا ہے وہ ان کی شاعری میں استعمال کردہ تکنیکوں سے زیادہ ترقی یافتہ اس بنا پر ہے کہ ایشیائی تجربات کی مثال ان کے سامنے تھی۔ یونانیوں کو اپنی زبان، ادب اور وہ اساطیری سلسلہ نسب مایۂ افتخار تھا جس سے ان کے عقائد وابستہ تھے۔ فطرت، ان کے لیے ایک کھلا ہو کتبِ حیات تھی بلکہ اسے ایک مذہب کا

درجہ حاصل تھا۔ ہومر اور ہیسیڈ کی نظموں میں بھی مذہب کے تئیں جو جذبات ملتے ہیں انھیں اس معاشرے کے عمومی میلان کا غماضہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن ادب کا مقصد اپنے غالب عنصر میں تفریح مہیا کرنا تھا نہ کہ سبق آموزی۔ کم و بیش یہی صورت مقبول عام ڈراموں کی تھی جن میں دیوتاؤں کو کردار کے طور پر پیش کرنے کی ایک رسم سی قائم ہو گئی تھی۔ یہ رسم ان بے شمار ڈراموں کی روایت سے چلی آ رہی تھی جن میں ازمنۂ قدیم سے دیوتاؤں کی خوشنودی یا عوام کی تفریح کا پہلو حاوی تھا۔ اس کے علاوہ عوامی ذہنی اور جذباتی میلانات کے پیش نظر اور جذبۂ حب الوطنی کے تحت ان ڈراموں کا مقصد عوام کے عمدہ اخلاقی اور وطنی احساسات کو متحرک کرنا بھی تھا۔ اسکاٹ جیمس نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ پانچویں صدی کے آخر میں شعری کارنامے مذہبی صحائف کی طرح متبرک سمجھے جاتے تھے۔ شعرا کو خدا کے ان منتخب بندوں کا درجہ حاصل تھا جنھیں خدا نے پیغام رسانی کا کام سونپا ہے۔ دوسری طرف وہ ایسے شعرا تھے جن کے لیے تفریحی مقصد کی نسبت اخلاقی درس کی زیادہ اہمیت تھی۔

یونانی ادب میں چھٹی صدی قبل مسیح سے شعریات کی طرف رغبت کا سراغ ملتا ہے جو محض بکھرے ہوئے اشاروں کی شکل میں ہے۔ زینوفینز اور ہیراقلیطس کے ان خیالات میں شعریات کی ایک ترقی یافتہ صورت ملتی ہے جو انھوں نے ہومر کے اخلاقی رویے کو بنیاد بنا کر کی تھی، جس کا دفاع تھیگینیز اور اینا کساغورث نے یہ کہہ کر کیا کہ ہومر کے رزمیے تمثیلی تفہیم کے متقاضی ہیں۔

ہومر کے علاوہ ہیسیڈ، زینوفینز، پنڈار اور تھیوجینس کی تحریروں میں جس شعریات سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ اسے آگے چل کر باقاعدہ تنقید نے مبادیات کی شکل میں اپنی بحث کا اہم موضوع بنایا ہے۔ یونانِ قدیم کے شعرا شاعری میں اخلاقی قدر کو اوّل درجے پر رکھتے تھے اور یہ کہ شاعری انسانی ذہن کو ارفع اور منظم کرتی نیز یہ کہ وہ تمام ثقافت اور علم کا خلاصہ ہے۔ شاعری شعوری نہیں بلکہ ارادے سے بالاتر عمل ہے۔ الوہی فیضان جسے تحریک بخشتا ہے۔ شاعری کی استعداد کم ہی کو نصیب ہوتی ہے۔ شعرا کو معاشرے میں اس لیے بھی بڑا مرتبہ حاصل تھا کہ وہ اپنے فن کے ذریعے دوسروں کے لیے مسرت کا سامان مہیا کرتے تھے اور جس فیضان کے تحت ان کی شعری حس متحرک ہوتی تھی۔ اس سے وہ دوسروں کو بھی مستفیض کرتے تھے۔ سوفسطائیوں سے قبل شاعری کے تعلق سے ماہیت اور منافع کے سوالات پر سنجیدگی سے غور بھی نہیں کیا جاتا

تھا۔ البتہ ایلیڈ کی اٹھارویں کتاب میں اکلیز کی طلائی ڈھال پر فن کارانہ صناعی کی طرف جو اشارہ ہے اس کا اطلاق شعر وفن پر بھی کیا جاسکتا ہے۔

اور ہل کے پیچھے کی زمین کا رنگ سیاہ تھا۔
ایسا گمان ہوتا تھا جیسے وہ جوتی ہوئی زمین ہے۔
حالانکہ اس (ڈھال) پر سونے کی نقاشی تھی
جو اس کی صنعت گرانہ مہارت کا اعجاز تھا۔

محولہ بالا اقتباس میں صنعت گرانہ مہارت کے کمال کی طرف اشارہ ہے کہ ماہر صناع نے کس فنکاری سے سونے کے زردی مائل رنگ سے سیاہ رنگ کا تاثر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ہومر کا کہنے کا مقصد یہ تھا کہ معمولی کو غیر معمولی اور عمومی کو کس طور پر خصوصی میں بدل کرا سے ایک نئی چیز کا قالب دیا جاسکتا ہے۔

شعریات کی تشکیل کے ابتدائی مراحل میں شاعروں اور طربیہ نگاروں نے تنقید: احتساب کا جو رویہ اختیار کیا تھا اور جن بحث طلب امور کو انھوں نے عنوان بنانے کی کوشش کی تھی ان کی گونج بہت بعد کے زمانوں تک سنائی دیتی رہی بلکہ بعض مسائل کسی نہ کسی دور اور کسی نہ کسی شکل میں اپنی معنویت کا ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں۔ مثلاً ارسٹوفینز کا اپنے ڈراموں میں عصری زندگی پر تنقید کرنے کا رویہ یا یہ کہ اچھے یا سچے شعرا تو مر کھپ گئے اور جو جھوٹے ہیں وہ زندہ ہیں، ارسٹوفینز مواد کی کمی پر بھی معترض ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید شعرا ایسے پھول، چٹیاں ہیں جو بے ثمر ہیں، ایسی کوری ہوائیں ہیں جن میں صرف کھنکتی ہوئی آوازیں ہیں نیز پرندوں کی آوازیں جو کرخت اور ناگوار ہیں اور جنھوں نے اصل کو مسخ کر کے رکھ دیا ہے۔ ارسٹوفینز، سقراط کے خیالات پر بھی وار کرتا ہے اور اس کے فکری رویے کو thinking shop کہتا ہے نیز اسے یک معقول فلسفی کے بجائے ڈھکوسلے باز کے نام سے یاد کرتا ہے۔

ان ادوار میں بقول اسکاٹ جیمس:

"ارتقا پسندوں کی طرح سوفسطائی اعلیٰ درجے کے نقاد تھے۔ جنگ عظیم سے قبل اسی صدی میں نسبتاً یہ بہت پسند تھے اور سماجی فلسفی بھی۔ انھوں نے فن، مذہب اور سوسائٹی کے تعلق سے بلاخوفی کے ساتھ اس قسم کے سوالات اٹھائے کہ انسانی ہستی کیا ہے؟ اچھا کسے کہتے ہیں؟ علم کیا ہے؟ نیکی کیا ہے؟ علاوہ

اس کے تکلم یا خطابت کیا ہے؟ اسلوب کیا ہے؟ شاعری کا کردار، مقصد اور تفاعل کیا ہوتا ہے؟"

اسکلس، یوریپڈیز، ارسٹوفینز کے علاوہ افلاطون کے مقاصد کی فہرست میں ملک وقوم کے لیے یونان کے شہریوں کی تربیت کا درجہ اول تھا۔ ایک 'مثالی ریاست' کی تشکیل ان کا خواب تھا۔ تاہم فلسفیوں اور بالخصوص افلاطون کے مقابلے میں شعرا نے بعض ایسی آزادیوں کو روا رکھنے کی ضرور کوشش کی تھی اور کرتے رہے تھے جو انھیں ایک مکمل اخلاقی اور فلاحی سطح بننے سے باز رکھتی تھی۔

OO

یوریپڈیز اور اسکلس فنکار کی ذمہ دارانہ حیثیت سے پوری طرح آگاہ تھے اور انھیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک بہتر درجے کے فن کے لوازم کیا ہوتے ہیں۔ یوریپڈیز اپنے رویوں میں کسی حد تک ضمیر کی آزادی کی طرف مائل تھا اور اسکلس کا شمار اس حلقے میں ہوتا ہے جو روایت پسند تھا۔ اس سلسلے میں ارسٹوفینز کے ڈرامے Frogs میں ڈایونی سس، یوریپڈیز اور اسکلس کے درمیان جو مجادلہ ہے، اس میں شاعری کے تعلق سے جو سوال اٹھائے گئے ہیں، وہ بنیادی ہیں۔ جیسے اس سوال کے جواب میں کہ "کس خاص بنیاد پر کسی شاعری کو تحسین کے لائق سمجھنا چاہیے؟"

یوریپڈیز کہتا ہے:

"اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا طرز عمل درست ہے اور اگر وہ قوم کے لیے مفید ہے۔
بعض لحاظ سے اس کا مقصد انسان کو بہتر بناتا ہے۔"

اس طرح فن کار کا ایک مقصد قومی اور سماجی فلاح کے ساتھ وابستہ ہے۔ دوسرے کا تعلق اخلاقیات سے ہے۔ یوریپڈیز کا کہنا بھی یہی ہے کہ فن کار کو سماجی حقائق کا علم واحساس ہونا چاہیے اور یہی علم واحساس تخلیقی فن کی اساس بھی ہے لیکن جہاں تک متداول روایات کا تعلق ہے یوریپڈیز انھیں سوال زد کرتا ہے اور ان کے مقابلے پر اپنا ایک نیا نظریہ زندگی رکھتا ہے۔ زندگی اور ادب کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم قرار دیتے ہوئے ڈرامائی فن میں اس کا میلان روزمرہ زندگی کی پیش کش کی طرف تھا، ایک جگہ کہتا ہے:

"I put things on the stage that come from daily life and business."

میں اتنی پرانی چیزیں پیش کرتا ہوں جو روز مرہ کی زندگی اور کاروبار سے
تعلق رکھتی ہیں۔"

اس کے برعکس اسکلس اس بات کا قائل نہیں کہ ادب سب کے لیے ہوتا ہے۔ ادب کو مخصوص اور منتخب لوگوں تک محدود ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر وہ شاعری میں روز مرہ استعمال میں آنے والی زبان کے حق میں نہیں تھا۔ شاعری اس کی نظر میں اعلیٰ طبقے کی چیز ہے کیونکہ وہی بہتر سخن فہم بھی ہوتے ہیں۔ ایک روایتی یونانی ہونے کے ناطے اسکلس اخلاقیات کی پابندی بھی ضروری سمجھتا تھا۔ بہترین شاعری وہ ہے جس میں خدا یا دیوتاؤں کی حمد و ثنا کی گئی ہو۔

یونان میں ایک ایسے دانش ور اور ترقی پسند طبقے کی فکر بھی فروغ پا رہی تھی جو مروجہ دیوتائی تصورات اور دیوتاؤں کے تئیں ان کے عقائد کو باطل خیال کرتا تھا۔ یوریپیڈیز روایتی اخلاقیات اور موضوعات کی تکرار، روایتی مذہب، عورت، زبان کے بارے میں مقبول عام خیالات کے خلاف تھا۔ وہ ارسٹوفینز کی زبان سے کہلواتا ہے:

"ہمیں کم از کم آدمی کی زبان کا استعمال کرنا چاہیے۔ یعنی فن کار کی زبان ایسی سادہ اور سہل ہونا چاہیے جسے ایک عام اور کم علم انسان بھی آسانی سے سمجھ سکے۔"

یوریپیڈیز کے ہاں فن کار کسی التباس کا خالق نہیں ہوتا، وہ اس حقیقت کو بروئے کار لاتا ہے جس کا مشاہدہ وہ اپنے اطراف میں کرتا ہے۔ تحریک بھی اسی زندگی سے پاتا ہے جو اس کے اردگرد رواں ہے تاکہ وہ زندگی جسے تخیل یا قوت واہمہ نے خلق کیا ہے۔ یوریپیڈیز کے برعکس اسکلس خارجی زندگی کے حقائق کی نمائندگی کو ادب کے لیے ضروری خیال نہیں کرتا۔ وہ یوریپیڈیز ہی تھا جس نے شعریات کی بنیادیں وضع کرتے ہوئے تخیل کی ضرورت اور اہمیت پر بھی زور دیا۔ اپنے کرداروں کو جدید طرز پر سوچنے کی ترغیب دی۔

جس طرح شاعری پڑھنے کی چیز کم بلکہ بے حد کم اور سننے سنانے کی چیز زیادہ تھی۔ نثر کا تعلق بھی محض تقریر یا خطاب سے تھا۔ خطیب کو ادبی (بدیعیاتی) زبان اور الفاظ کے ایسے ذخیرے، لہجے کے اتار چڑھاؤ، لفظی مترادفات اور استعاراتی پیرایوں کو اختیار کرنا پڑتا تھا کہ وہ آن کی آن میں دوسروں کو اپنی طرف مائل کر سکیں۔ تقریر مرعوب کرنے اور کسی بھی 'پیغام' کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا ایک عام ذریعہ تھی۔ لیکن یہ سعادت، اہل یونان کی نظر میں، شعرا کی طرح ہر کسی کو ودیعت نہیں کی گئی ہے۔ مقررین اپنے زور استدلال اور زور خطابت

سے وہ چیزیں منوا لیتے تھے جنھیں وہ حق اور سچ خیال کرتے تھے۔ اس سچ کے پہلو بہ پہلو عدالتوں اور اسمبلی میں خاص مقام تھا۔ جدلیاتی مباحث میں بھی جو اذی اپنی تقریر [illegible] ہونے کے باوجود بیان کی ادائیگی اور حتیٰ کہ فریق مخالف یا مراتب کی ہون کی زبان [illegible] سکنات بھی استدلال کی قدر کو دوام بخشنے کے لیے بہ طور کارگر رہتے تھے۔ [illegible] کی تشکیل میں ارسطو اور اس کے بعد اہل روم کے دانش وروں نے اہم کردار ادا کیا خاص طور پر ہوریس اور لانجائنس کے علاوہ کوئن ٹیلین کا بھی امتیاز رہا ہے۔

○○

حیات و کائنات یا ادب سے متعلق سقراط، افلاطون اور ارسطو نے کئی مشترک نقطے کے سوالات قائم کیے تھے۔ انھوں نے شعریات کی بنیادیں بھی وضع کیں۔ سقراط کا رجحان [illegible] اور اخلاقی تھا جس کے نزدیک مادی زندگی میں افادیت اور اخلاقی زندگی میں نیکی کی خاص اہمیت تھی۔ اسی طور پر اس کا نظریہ جمال بھی افادیت ہی کے ساتھ مربوط تھا۔ اس نے مختلف شعبہ ہائے زندگی کے جو درجات متعین کیے تھے، ان میں شعرا کو چھٹے درجے پر رکھا تھا۔ گویا سماجی زندگی میں افادی نقطہ نظر سے ان کی اہمیت اور دیگر افراد سے کم تر تھی۔

سقراط Socrates کے علاوہ پریکلیز، اسپی ازیا جیسے فلسفیوں کی آرا اور خیالات کی بڑی قدر و قیمت تھی۔ جورجیاس، انٹی فون اور لسیاس جیسے خطیب بھی تھے جنھیں معاشرے میں اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ فیڈیاس اور پولی گنوٹس جیسے فن کار اور اسکلس، سوفوکلیز، یوریپیڈیز اور ارسٹوفینس جیسے غیر معمولی ڈراما نگاروں نے یونانی ادب کو معیار کی بلندی تک پہنچا دیا تھا۔ لیکن ارباب دانش کے لیے فن کے جمالیاتی تقاضوں کے برخلاف یونانی معاشرے کے نزدیک اخلاق اور ذوق کی اصلاح کا مسئلہ زیادہ اہم تھا۔ سقراط کے لیے بھی جذبات کی کوئی خاص وقعت نہ تھی۔ صداقت کی تلاش میں بھی وہ جذبات کے [illegible] رکھتا ہے۔ [illegible] غیر منطقی رویوں کے خلاف اس کی زندگی ایک رزم نامے سے کم نہ تھی۔ اس نے [illegible] رسومات، اعتقادات اور مقتدر تصورات کو چیلنج کیا، جو ایک منضبط اور اخلاق مند معاشرے کی تشکیل میں سد راہ بنے ہوئے تھے۔ منطقی طور پر ادب کی ماہیت اور تفاعل کے مسئلے کو بھی بحث کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ ادب کی قدر، سقراط اور دیگر فلسفیوں کے نظر میں سوسائٹی کے ساتھ مشروط تھی۔ سقراط کے تمام خیالات کا محور و مرکز سوسائٹی کی فلاح تھا اور اسی نظریے کا اخلاقی وہ [illegible]

کی قدر شناسی کے ذیل میں بھی کرتا ہے۔

سقراط کا بھی وہ نقطۂ نظر ہے جس نے اس کے عزیز شاگرد افلاطون Plato پر بھی گہرا اثر قائم کیا۔ افلاطون بھی ایک سماجی مصلح اور اخلاقیات کا ایک بڑا علم بردار تھا۔ شاعری کے تعلق سے اس کے تصورات اس کے مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی کے ساتھ ملحق ہیں۔ اس کے نزدیک تمام اشیائے موجودات خود مکمل حقائق نہیں ہیں بلکہ یہ محض مثالی جوہروں (ideal essences) کے عکس ہیں اور یہ جوہر غیر مبدل اور مطلق ہیں جب کہ مادی کائنات ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ اس میں استقلال ہے نہ استقامت۔ افلاطون کے نزدیک شاعر محض اس عکس اور اس التباس (illusion) کی نقل کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کی تخلیق نقل در نقل کا حکم رکھتی ہے اور اسی بنا پر وہ ناقص اور نامکمل ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اصل حقیقت اور صداقت کی نمائندگی کر ہی نہیں سکتا کیوں کہ اس کے حواس کا تجربہ محض ان کے عکس ہی تک محدود ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر جھوٹا ہوتا ہے اور جھوٹ کی تبلیغ کرتا ہے اور جو سماج کو کوئی فائدہ پہنچانے کے بجائے الٹا اس کے اخلاق کو بگاڑنے میں معاون ہوتا ہے۔ انھیں بنیادوں پر وہ کامیڈی اور ٹریجڈی پر بھی سخت قسم کی تنقید کرتا ہے۔ شعرا کو اپنی مثالی ریاست سے جلاوطن کرنے کے پیچھے بھی اس کا یہی اخلاقی نظریہ کام کرتا ہے۔

○○

افلاطون یہ تو کہتا ہے کہ شاعری طمانیت بھی بخشتی ہے، لیکن وہی اس کا مقصد نہیں ہے۔ شاعری کو اخلاق سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ صداقت ہی شاعری کا پیمانہ ہے جس سے ہمیں نیکی اور راست بازی کی ترغیب ملتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں صداقت بیز شاعری قومی کردار کی تشکیل کرتی اور ریاست کے لیے مفید مطلب ہے۔ ایک اچھا شاعر، اچھا استاد ہوتا ہے۔ شعری صداقت ہی اعلیٰ ترین صداقت بلکہ مثالی صداقت ہے۔ عدل، نیکی اور حسن وغیرہ جیسی اقدار بھی مثالی صداقت ہی کے ساتھ مختص ہیں۔

افلاطون نے جن تین بنیادوں پر شاعری کی مذمت کی ہے وہ یہ ہیں:

1. شعری فیضان

افلاطون کو یہ اعتراض تھا کہ شعرا بہت غور و خوض کے ساتھ شعر نہیں کہتے بلکہ شاعری کی

دیوی جب ان پر مہربان ہوتی ہے تو اس فیضان کے تحت بے ساختہ ان کی زبان سے شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔ وہ سوال کرتا ہے کہ کیا فوری طور پر ادا ہونے والے جذبات و احساسات کو لائق اعتبار صداقتوں کا نعم البدل قرار دیا جا سکتا ہے؟ ہماری جواب بھی دیتا ہے کہ یقیناً وہ معتبر بھی ہو سکتے ہیں اگر وہ تعقل کی کسوٹی پر پورا اتر سکیں۔ چوں کہ ایسا ہر وقت ممکن بھی نہیں اور ہر دور میں کم تر شعرا کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے شاعری کے بجائے فلسفہ ہی معاشرے کے اعلیٰ مقاصد کا تحفظ کر سکتا ہے۔ Republic میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کی مثالی ریاست کے دروازے صرف انھیں شعرا کے لیے کھلے ہیں جو دیوتاؤں کی حمد کرتے ہوں یا ان ہستیوں کی شان میں مدح سرائی کرتے ہوں جو نامور ہیں اور معاشرے میں جن کا مرتبہ بلند ہے۔

2. شاعری کی جذبہ انگیز اثریت

افلاطون کے عہد میں ڈرامے کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ بالخصوص المیہ ڈرامے عوام الناس کے جذبات پر گہرا اثر قائم کرتے تھے۔ یہ اثر بجائے اس کے کہ انھیں ایک بہتر قوت فیصلہ مہیا کرے اسے معطل کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ لوگ ڈرامہ دیکھتے ہیں اور اپنے مصائب کو یاد کر کے آہ و بکا کرنے لگتے ہیں اس طرح ڈرامائی فن بنی نوع انسان کو آسودگی اور مسرت بہم پہنچانے کے برخلاف انھیں جذبات کا غلام بناتا ہے۔

3. شاعری کا غیر اخلاقی کردار

شاعری عموماً نیکی اور بدی ہر دو کی ایک ساتھ نمائندگی کرتی ہے۔ کبھی نیکی پر بدی اور کبھی بدی پر نیکی کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ نیکی کو اکثر ہزیمت اٹھانی پڑتی ہے۔ افلاطون کے عہد میں ہومر کے رزمیوں، ہیسیڈ کی بیانیہ نظموں، پنڈار کے اوڈز، اور اسکلس، سوفوکلیز اور یوری پڈیز کے المیہ ڈراموں کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ انھیں دیکھ کر یہ تاثر ملتا ہے جیسے بدکاری کوئی بہت اچھا فعل ہے جس کے باعث بدی کے کردار کامیابی سے ہم کنار ہوتے ہیں اور نیک کرداروں کا مقدر برا انجام ہوتا ہے

○○

افلاطون کے برخلاف ارسطو، جو اس کا شاگرد تھا، نسبتاً ایک غیر افادی نقطۂ نظر پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے درج ذیل چار بنیادی خصوصیات افلاطون ہی سے اخذ کی ہیں

الف: شاعری نقالی کا عمل ہے۔
ب: شاعری جذبات کو برانگیخت کرتی ہے۔
ج: شاعری جذبات کو ابھارتی ہے اور انبساط و کیف بھی بخشتی ہے
د: شاعری سے جو جذبات حرکت میں آتے ہیں، وہ شاعری کے قاری یا سامع کی پوری شخصیت اور روزمرہ کی حقیقی زندگی میں اس کے جذباتی کردار پر اثرانداز ہوتے ہیں۔

ارسطو نے افلاطون کے نظریہ نقل کو قبول ضرور کیا ہے لیکن وہ جامد اشیا و حقائق کی نقالی کو شاعری نہیں کہتا بلکہ اس کے نزدیک شاعر تخیلی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا تخلیقی عمل شئے کی نقل سے نہیں بلکہ شئے کے عمل کی نقل و نمائندگی سے عبارت ہوتا ہے۔

ارسطو، افلاطون کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری انسانی جذبوں کو متحرک کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ لیکن وہ یہ نہیں مانتا کہ اس صورت میں انسان کے اخلاق میں کوئی بگاڑ پیدا ہوتا ہے جو آگے چل کر انسانی سماج میں انتشار کا باعث بھی بن سکتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو تزکیہ و تطہیر (katharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے کہ شاعری یا ٹریجڈی سے جو جذبے ابھرتے ہیں، ان کے اخراج کے بعد انسان سماج کا زیادہ اہل ہو جاتا ہے۔ ٹریجڈی خوف کے ساتھ ساتھ رحم کے جذبات بھی ابھارتی ہے جو انسانوں میں باہمی انس اور ہمدردی کے جذبوں ہی کو راہ دینے والی قدریں ہیں۔

ارسطو نے صنف اور ہیئت کے تصور پر بڑی فیصلہ کن نظر ڈالی ہے۔ ہیئتی اور امتناعی تنقید ہی نہیں عملی تنقید اور ساختیاتی تنقید کا بھی وہ پہلا علم بردار ہے۔ ادب و تنقید کی تاریخ میں وہ پہلا تھیوری ساز ہے، جو ادب کے جانچنے کے اصول ادب ہی سے اخذ کرتا ہے۔ اس طرح اطلاقی عمل کے تمام سلسلے ارسطو ہی سے جا کر ملتے ہیں۔ کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کا مظہر ہے۔ نقل و نمائندگی کے ساتھ تخیل کا تصور قائم کر کے وہ ان رومانیوں کا پیش رو کہلاتا ہے جنھوں نے (بشمول کالرج) تخیل اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو اپنی بحث کا خاص موضوع بنایا تھا۔ ارسطو نے ہر سطح پر فن اور ادب کو ان کے اپنے حدود میں جاننے اور سمجھنے کی سعی کی، کہ تخلیقی اظہار کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے اس کے نظریات میں ایک ایسے انجینئر کا تصور ابھرتا ہے جو ساختی تشکیل کو سب سے مقدم رکھتا ہے۔ یعنی فن پارہ اپنی ظاہری اور باطنی ساخت میں جز بہ جز ایک منظم کل کو واضح ہو۔ ارسطو کے پلاٹ اور وحدت کے تصور میں

تنظیم و تعمیر کا بھی پہلو خاص اہمیت کا حامل ہے۔

ارسطو بنیادی طور پر ایک فلسفی تھا، اس کی ذہنی تربیت افلاطون نے کی تھی، ارسطو نے اپنے استاد کے کلیوں کا احترام بھی کیا لیکن جہاں اس کے ضمیر نے انحراف کے لیے اکسایا وہاں اس نے کسی مصلحت یا خاموشی اختیار کرنے کے بجائے اپنی ترجیحات کے تعین میں خود اپنی بصیرت کو رہنما بھی بنایا۔ ادب کے بارے میں افلاطون نے جو تصورات قائم کیے تھے ان میں وہ ایک ادبی نقاد کم سماجی مصلح زیادہ نظر آتا ہے۔ ارسطو نے ادب کا جائزہ ادب کی حیثیت سے کیا۔ افلاطون نے ادب سے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ اسے سیاست سے کرنی چاہئیں تھیں، کیونکہ سیاست ایک سماجی علم ہے جو سماجی فلاح جیسے مشن کے لیے زیادہ کارآمد ہے۔ جب کہ شاعری یا ادب کو جانچنے کے لیے وہ مسرت اور رومانیت ہی کو کافی سمجھتا ہے جو اس کا خاص تفاعل ہے۔ افلاطون شاعری کے اثر کو منفی بتاتا ہے جب کہ ارسطو اس اثر کو کیتھارسس سے تعبیر کرتا ہے جو کبھی نقصان دہ نہیں ہوتا بلکہ ہمارے خوف کے جذبات کا اخراج کرتا اور رحم کے جذبوں کو ابھارتا ہے۔

ارسطو سے قبل افلاطون نے بھی وحدت کل کو ایک ضروری قدر سے تعبیر کیا ہے۔ ارسطو نے اس کے ساتھ جمالیاتی تنظیم کا پورا ایک تصور دیا جس کے تحت کردار، خیال اور اسلوب جیسے اجزا مل کر ایک فن پارے کو ایک موزوں اور نفیس وضع میں بدل دیتے ہیں۔ ارسطو نے اس نفیس اور موزوں وضع کے لیے decorum کی اصطلاح بنائی ہے۔

ارسطو نقل کو اعمال کی نقل بھی کہتا ہے اور تخیلی نمائندگی بھی۔ شعری صداقتیں تاریخی صداقتوں سے افضل ہیں، جنھیں وہ اعلیٰ درجے کی صداقتوں کا نام دیتا ہے۔ اس طرح وہ ادب کو زندگی کے ساتھ مختص کر کے یہ بتاتا ہے کہ نوع انسان کے لیے اس کی فلسفیانہ قدر کیا ہے؟ کیتھارسس کا تصور اس کی نفسیاتی بصیرت کو آشکار کرتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ المیہ، طربیہ اور رزمیہ کس طور پر کسی قاری یا ناظر کے دل و دماغ پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ جسے ایک نئی اصطلاح میں سامعی نفسیات audience psychology سے موسوم کیا گیا ہے۔

○○

یونان کے علاوہ روم میں جن نقادوں کے تصورات و نظریات کو خاص وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے ان میں ہورس، کوئن ٹلین اور لانجائنس کا درجہ اہم ہے۔ ہورس بنیادی طور پر

اک شاعر تھا اور شاعری میں اس کا مقام ایک نقاد کی حیثیت سے زیادہ بلند ہے۔ ہوریس کے خیالات پر یونانی شعریات کا گہرا اثر تھا۔ وہ خود ایک فلسفی تھا اور اسی بنا پر شاعری کی مابعد الطبیعیات سے زیادہ اسے اس کی جمالیات سے نسبت تھی۔ اس کی تصنیف Arts Poetica کا خاص موضوع شاعری کا فن ہے۔

ٹریجڈی کے تعلق سے ہوریس کے جن تصورات سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے وہ ارسطو ہی کے تصورات پر مبنی ہیں۔ وہ ایک پرتکلف، نفیس اور مہذب سماج کا نمائندہ تھا، جس کے باعث اسے اپنی قومی روایات بے حد عزیز تھیں۔ وہ بھی ہیئت اور ساخت میں تخیل پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ:

الف: شاعری میں وحدت و اجمال کی خصوصیات ہونی چاہئیں۔ اس میں جن خیالات کو پیش کیا جائے شاعر کو ان میں ایک نفیس قسم کی ترتیب و تنظیم کا خیال رکھنا چاہیے۔

ب: شاعر کو ان اصولوں کا لحاظ رکھنا چاہیے جن کے تحت شاعری توازن، تناسب، تعدیل اور ضبط و ارتکاز جیسی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ یہ وہ عوامل ہیں جو شاعری میں نفاست (decorum) کو قائم رکھتے ہیں۔

ج: شاعری میں ہیئت کی اپنی ایک اہمیت ہے لیکن جو چیز ہمیں حظ بخشتی ہے وہ شاعری کا مواد ہوتا ہے۔

د: اعلیٰ شاعری کے نمونے وہی ہیں جو شاعر کے اندر کی آواز کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

ہ: شاعری میں اخلاق آموزی کے ساتھ ساتھ حظ بخشنے کے جوہر کو فطری طور پر سمویا جانا چاہیے۔

و: قدما کے اعلیٰ فنی نمونے ہی بہترین رہنما ہیں۔ بالخصوص یونانی فن پاروں کی پیروی کرنی چاہیے جن میں اعلیٰ درجے کی نفاست اور وحدت پائی جاتی ہے۔

ز: وہ فن پارہ لائق مذمت ہے جس کی تشکیل میں مختلف اصناف کو بروئے کار لایا گیا ہو۔ یہ چیز تخلیقی تناسب کے خلاف ہے۔

ح: قدیم اصناف اور قدیم ہیئتیں ہی اظہار کے لیے کافی ہیں۔ شاعر کو نئی ہیئتوں اور نئی اصناف کی اختراع سے گریز کرنا چاہیے کیوں کہ جو کچھ کہ قدما کے وسیلے سے ہمیں ملا ہے اس کے بعد کسی اور اختراع کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اب صرف ان کا اتباع ہی کافی ہے۔

○○

لانجائنس اپنے خیالات و تصورات میں بڑا اوریجنل تھا۔ ہوریس، ارسطو کا پیروکار تھا جب کہ لانجائنس افلاطون کے نظریات سے متاثر تھا۔ اس کے نزدیک شاعر فیضان ربی کے تحت ہی ایک مثالی حسن یا تخیل کا جوہر خلق کرسکتا ہے۔ وہ لانجائنس ہی تھا جس نے ارسطو سے زیادہ واضح انداز میں تخیل کی تخلیقی اہمیت کا احساس دلایا۔ رومانوی عہد میں کالرج نے اپنی تھیوری میں جسے ایک خاص جگہ دی ہے۔ لانجائنس نے اس فیضان (inspiration) کو ایک خداداد صلاحیت اور خدا کی بخشی ہوئی ایک بڑی نعمت قرار دیا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر اس قوت کے بعد اپنے قاریوں کی روح کے اندر بھی سرایت کرنے کے قابل ہوجاتا ہے۔ گویا وہ وجد آفرینی یا روحانی حظ کی کیفیت جو فیضان کے ذریعے شاعر کو میسر آئی ہے، ایک ایسی قوت ہے جو قاری کو عظمت و رفعت (sublimity) سے آشنا کرا سکتی ہے۔ اس عظمت کے وہ پانچ سرچشمے بتاتا ہے:

1. ارفع تخیلات کی تشکیل، جنھیں تخلیقی ہیجان (urge) کا نام دیا جاسکتا ہے۔
2. فیضان کے حامل اور شدید جذبات، جنھیں اظہاری ہیجان سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔
3. فن تقریر سے متعلق فنی وسائل کی قوت، جس میں قائل و مائل کرنے کی زبردست صلاحیت ہوتی ہے۔
4. رفیع و نفیس زبان و بیان۔
5. پرشوکت تنظیم و ترکیب جو فن تقریر اور نفیس زبان و بیان کا مرکب ہو۔

رومانوی عہد کے شعرا میں ورڈس ورتھ، کالرج اور شیلی بھی اپنے اپنے طور پر تخیل اور فیضان کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں۔ بقول لانجائنس "فن، کمال یافتہ اور پختہ اسی وقت ہوتا ہے جب وہ عین فطرت کا احساس دلائے۔" گویا لانجائنس فن کے رسمی اصولوں اور نقل کے بجائے اس جذبے کے عمل کو اہمیت تفویض کرتا ہے جس کے باعث فن حد کمال تک پہنچتا ہے۔ شاعر کے جذبے اور تواجد (ecstasy) کی کیفیت ایک ایسے اسلوب، زبان، الفاظ اور فنی بدائع کو راہ دیتی ہے جس میں فطری طور پر ایک بے اختیارانہ پن ہوتا ہے۔ لانجائنس اسی کو روحانی قوت سے بھی تعبیر کرتا ہے۔

○○

کوئن ٹلین کی شعریات کا بنیادی موضوع خطابت (تکلم) اور اسلوب کے تعلق سے کچھ

ایسے امور ہے جن کے باعث اکثر اسے حوالہ بنایا جاتا رہا ہے۔ جہاں تک فطرت کے مقام، اسلوب فن، انتخاب الفاظ، اظہار کی شفافیت، ظاہری آرائش و زیبائش اور الفاظ کی عروضیاتی تنظیم کے بارے میں اس کے تصورات ہیں۔ انھیں افلاطون، ارسطو اور ہوریس کا تتبع ہی کہا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے جن کی طرف پہلی بار اس نے اشارے کیے ہیں مثلاً:

الف: روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے بارے میں اس کا تصور۔

ب: الفاظ کی فنی تنظیم کی قدر۔

ج: اصول نقد کا غیر معین ہونا۔

د: استعارے میں اعلیٰ درجے کی حیرت خیزی اور استعارہ ہی اسلوب کو تزئین بخشنے والی اعلیٰ درجے کی لطیف تدبیر ہے۔

ہ: اسلوب میں آرائش بجائے خود ایک فن ہے۔ لیکن یہ جتنا مخفی ہوگا اتنا ہی موثر ہوگا۔

و: دو فن کاروں یا دو زبانوں کے فن کاروں کے مابین تقابل کا عمل: جس کے ذریعے پس رو نسلوں کو اس نے قدر شناسی کی ایک نئی راہ دکھائی۔

یونان و روم کا عہد قدیم، ادب و فن کے اعتبار سے بڑا ترقی یافتہ تھا۔ ان ادوار میں مختلف اصناف سخن اور ان کی ہیئتوں کا ہمہ پہلو تجزیہ و محاکمہ کیا گیا۔ فن تقریر (خطابت) کے علاوہ شاعری کی زبان و اسے پر تاثیر اور پر قوت بنانے والی فنی تدابیر کی اہمیت کو واضح کیا گیا۔ جذبہ اور تخیل کے اس تعلق پر بحث کی گئی جو فن کو سرفرازی بخشتا ہے۔ فلسفے اور تاریخ کے مقابلے میں شاعری کو ایک اعلیٰ اور ارفع درجہ عطا کیا گیا۔

عہد نشاۃ الثانیہ میں شعریات کی طرف ایک اور قدم

یوروپ میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک نے لوگوں کو یونان و روم کے فلسفہ و فکر کے علاوہ ادب و فن کے اہم اور تاریخ ساز کارناموں کی طرف متوجہ کیا۔ قدما کے عظیم فن پاروں کے تراجم ہوئے۔ ان کے تصورات کی اہمیت کو سمجھا گیا۔ ارسطو کے مقابلے میں رومی مصنفین میں ہوریس کے خیالات کو سمجھنا زیادہ آسان تھا۔ ارسطو کی فن شاعری (Poetics) کی زبان بڑی ادق تھی، اس لیے ارسطو کا براہ راست مطالعہ بہت بعد میں ممکن ہو سکا۔ یہ بھی ایک ستم ظریفی تھی کہ رومی

نقادوں کے خیالات کو ایک مدت تک ارسطو کے خیالات کے طور پر سمجھا جاتا رہا۔

OO

انگلستان میں باقاعدہ تنقید کا آغاز سر فلپ سڈنی کی تنقیدی تصنیف 'اپولجی آف پوئٹری' سے ہوتا ہے جو اس نے گوسن کے ان حملوں کے جواب میں لکھی تھی جو اس نے شاعری کے خلاف کیے تھے۔ گوسن ایک پیوریٹن تھا، جس کے نزدیک شاعری اور تھیٹر فضولیات میں سے تھے، جن سے عمومی اخلاق کی نفی ہوتی ہے۔ سڈنی نے یونانی اور لاطینی شعرا اور فلسفیوں کو استناد کا درجہ دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ شاعری تمام علوم کی ماں ہے، جو انسان کو جہالت اور بے خبری کے دائرے سے نکال کر علم و عرفان کی دولت سے مالا مال کرتی ہے۔ سڈنی اہل روم کے خیال کے مطابق شاعر کو ایک غیب دان اور ایک پیغمبر کا درجہ عطا کرتا ہے، جس پر غیب کے سارے پردے وا تھے۔ یہ چیز شاعر کی غیر معمولی بصیرت اور وژن کی دلیل ہے۔

سڈنی، شاعر کا مرتبہ فلسفی اور مورخ سے ممتاز بتاتا ہے۔ شاعر انسان کو مثالیانے (idealise) کرنے کی جو قوت رکھتا ہے، اس جیسی لغت اور استعداد سے دوسرے محروم ہیں۔ اس کے خیال کے مطابق:

1. شاعری کا کام اخلاق آموزی کے پہلو بہ پہلو حظ رسانی بھی ہے۔
2. شاعر کذاب نہیں ہوتا بلکہ فرض کردہ حقائق بیان کرتا ہے۔
3. شاعری نہ تو سفلی جذبات کو برانگیخت کرتی ہے نہ انسان کو بزدل اور کمزور بناتی ہے۔ جیسا کہ گوسن کا الزام ہے۔
4. شاعری کے لیے ریاض، نقل اور تجربہ ضروری ہے۔
5. طربیہ اور حزنیہ کو بھونڈے طریقے سے ملا کر پیش کرنے سے تنافر پیدا ہوتا ہے۔

OO

سڈنی کے برعکس بین جانسن ایک تخلیقی فن کار تھا۔ اس نے باقاعدگی سے تنقید پر توجہ نہیں دی لیکن اپنی نظموں اور ڈراموں کے دیباچوں، ڈرمنڈ کے ساتھ گفتگوؤں اور Discoveries میں اپنے تنقیدی تصورات کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بعض کلاسیکی اصولوں پر اس کا اصرار تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ اچھا ادب اتفاق کا نتیجہ نہیں بلکہ ارادے کے تحت خلق ہوتا ہے۔ ان شعرا سے اسے سخت اختلاف تھا جو اپنے رویوں میں غیر معتدل اور غیر معقول تھے۔ کلاسیکی ڈرامائی فن

یا شعریات کا وہ سادہ لوح مقلد ہی نہیں تھا۔ اس نے اپنے ڈراموں اور شاعری میں انھیں ماڈل کے طور پر پیش نظر رکھا۔ وہ کسی نئی اختراع کے خلاف نہیں تھا تاہم اس کا خیال تھا کہ اسے عقل و فطرت کے مطابق ہونا چاہیے نیز قدما نے جو کچھ بتایا ہے اس سے اسے بہتر ہونا چاہیے۔ وہ محض ان کلاسیکی اصولوں کا قائل تھا جو عملاً کارآمد تھے۔ انھیں بنیادی اصولوں پر اس کی تاکید تھی جن میں راحت کا عنصر ہو یا جن کی تاکید فن پارے میں تنظیم اور ہم آہنگی پر تھی۔ حد سے تجاوز، خام، پیچیدہ اور مبہم اسلوب بھی اسے گوارا نہ تھا۔ وہ بین جانسن ہی ہے جس نے پہلی بار پوری قوت کے ساتھ شیکسپیئر کے فن کی قدر شناسی کی اور اسے قائم کیا۔ اس نے جہاں بہت کچھ کلاسیک سے اخذ کیا وہیں اپنی طرف سے بھی بہت کچھ شامل بھی کیا۔ اسی لیے اس کے تقابل نقد میں پہلی بار شخصی تاثر کی جھلک بھی ملتی ہے جسے انگریزی تنقید کی تاریخ میں پہلے تجربے سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

نوکلاسیکی عہد میں قدیم شعریات کے احیا کی طرف ایک میلان

نوکلاسیکی عہد کو آگسٹن عہد بھی کہتے ہیں جو شاہ آگسٹس کا دورِ حکومت اور جسے اطالوی شاعری کے عہدِ زریں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ اس عہد کے ادیب اپنے آپ کو ورجل کا ثانی یا اووڈ کا ثانی اور بیشتر ہوریس کا ثانی کہہ کر فخر کیا کرتے تھے۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ یونانیوں نے جس شعریات کی بنیادیں وضع کی تھیں آگسٹس کے عہد میں ان کی تکمیل ہوئی۔ نشاۃ الثانیہ کا عہد صرف ان کی تشریح ہی تک محدود تھا۔ انھیں صحیح معنی میں نوکلاسیکی شعرا ہی بروئے کار لائے۔ سڈنی نے کلاسیک کو بلند درجہ ضرور دیا لیکن کلاسیک کی بہترین نمائندگی بین جانسن نے کی۔ جو کلاسیک کا دل و جان سے قدردان ہونے کے باوجود اس کی تقلید کے خلاف تھا۔ اس کا یہ جملہ مشہور ہے کہ "صداقت کا راستہ سب کے لیے کھلا ہوا ہے" پھر بھی سڈنی اور بین جانسن کو اپنے پورے معنی میں نوکلاسیکی نہیں کہہ سکتے۔ پوپ، ایڈیسن، ڈاکٹر جانسن ہی صحیح معنی میں نوکلاسیکی عہد کے نمائندہ ادیب ہیں۔

عبوری دورانیے کی تنقید کی ایک مثال

سڈنی کے بعد وہ ڈرائڈن ہی ہے جس نے تنقید کو ایک بلند پایہ درجہ دیا۔ وہ قدما اور ان کے فن اور ان کے معیارات کی قدر کرتا تھا لیکن ہر زمانے میں ان کی سخت پابندی کے خلاف بھی تھا۔ اسی لیے اس نے اکثر مقامات پر قدیم یونانی تصورات سے انحراف بھی کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "اگر ارسطو نے ہمارے زمانے کی ٹریجڈیاں پڑھی ہوتیں تو اس کی آرا مختلف ہوتیں۔ اس کا خیال تھا کہ:

1. ہر قوم کی پسند و ناپسند کا اپنا معیار ہوتا ہے، جو اس کے ذوق اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔
2. تنقید کے اصول اضافی ہوتے ہیں۔ انھیں آفاقی نہیں کہا جا سکتا۔ نہ تو ان کا اطلاق ہر دور پر کیا جا سکتا ہے اور نہ ایک زبان کی ادبی اقدار کی روشنی میں دوسری زبان کے ادب کا مطالعہ صحیح نتیجے تک پہنچا سکتا ہے۔
3. ادب کو فطرت کی نقل کرنی چاہیے۔
4. تنقید کے اصول کو جانچنے کا پیمانہ بنانے کے بجائے اس تاثر کو کسوٹی بنانا چاہیے جس سے قاری مطالعے کے دوران گزرتا ہے۔

OO

ڈرائڈن کے بعد ڈاکٹر سیموئل جانسن کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ وہ شاعری کے اخلاق آموز کردار کا قائل تھا۔ اسی بنیاد پر وہ شیکسپیئر کے بعض ڈراموں کی مذمت بھی کرتا ہے۔ اس کے نزدیک تنقید کے اصول جامد نہیں ہوتے بلکہ ایک بڑی تخلیق جیسے شیکسپیئر کے ڈرامے تھے، مروجہ تنقیدی اصولوں کی نفی بھی کرتی ہے۔ جانسن کے نزدیک روزمرہ زندگی کے مشاہدات اور عقل کی خاص اہمیت تھی، انھیں کو وہ پیمانے کا نام دیتا ہے۔ جانسن زبان کے تین زمرے بتاتا ہے۔

(1) خواص کی زبان

(2) عوام کی زبان

(3) وہ زبان جو خواص و عوام کی زبان کے عناصر کے امتزاج کی حامل ہو۔

جانسن زبان کی تیسری شکل کو شاعری کے لیے سب سے زیادہ مرجح اور مناسب قرار دیتا ہے۔

رومانوی عہد اور نئی شعریات کی جستجو

رومانویت، اصلاً نوکلاسیکیت کا ردِعمل تھی۔ رومانوی نقادوں میں سب سے اہم نام کالرج

کا تھا۔ کالرج کے علاوہ ورڈز ورتھ اور شیلی نے بھی تنقید لکھی ہے۔ لیکن کالرج کا درجہ ان دونوں سے کافی بلند ہے۔

رومانوی تنقید نے جن امور پر بالخصوص اصرار کیا تھا ان کی ایک واضح صورت ورڈز ورتھ کے مجموعہ کلام (Lyrical Ballads 1797) کے مقدمے میں ملتی ہے لیکن ورڈز ورتھ کے بعض خیالات (کلاسیکی تصورات کی یاد دلاتے ہیں۔ جیسے اس کا یہ کہنا کہ اس کی ہر نظم ایک قابل قدر مقصد رکھتی ہے یا یہ کہ شعر کا مقصد لطف ہے۔ ان خیالات کے علاوہ ورڈز ورتھ نے درج ذیل امور پر خاص زور دیا ہے:

1. شاعری کی زبان روزمرہ کی زبان کے مطابق ہونی چاہیے۔ ظاہر ہے اس خیال سے خود ورڈز ورتھ کے معاصر شعرا متفق نہیں تھے اور خود ورڈز ورتھ کی ایک دو نظموں کو چھوڑ کر باقی تمام نظمیں عموی اور مروجہ زبان سے مختلف ہیں۔
2. شاعری کو عین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے یعنی تصنع اور بناوٹ سے پاک، اسی لیے شاعری جذبات کے بے اختیار اظہار کا نام ہے۔
3. تخیل ایک ایسی قوت کا نام نہیں ہے جس کا کام تشکیل و تنظیم کرنا ہے بلکہ اس وجدان کا نام ہے جو اشیا کی اندرونی زندگی میں کارفرما ہوتا ہے۔

OO

کالرج نے تخیل کو ایک تشکیل کرنے والی ذہنی قوت سے تعبیر کیا ہے، جو احساسی (sensuous) دنیا پر عمل آور ہوتی ہے اور اسے ازسر نو خلق بھی کرتی ہے۔ کالرج نے تخیل کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک حصہ کو وہ بنیادی تخیل کہتا ہے۔ دوسرے کو ثانوی تخیل۔ بنیادی تخیل حواسی اشیا جیسے اشخاص، مقامات، اشیا وغیرہ کو ان کے جزوں یا کلیت میں ادراک کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ یہ ذہن کو اس قابل بناتا ہے کہ وہ حواس میں آنے والی اشیا کی ایک شفاف تصویر منتقل کر دے۔ ثانوی تخیل اس قوت کو شعوری طور پر بروئے کار لاتا ہے۔ کالرج نے اسے روح کی ایک مخلوط صلاحیت کا نام دیا ہے۔ جو ادراک، ذہن، ارادہ اور جذبات پر مشتمل ہوتی ہے۔ کالرج بنیادی تخیل کے مقابلے میں اسے زیادہ عملی رابطہ کار active ajent کے طور پر دیکھتا ہے جو ایک شکل سازانہ اور کسی بھی شکل کو نئی نئی صورتوں میں گڑھنے والی قوت ہے۔ پھر وہ، وہ نہیں رہتیں جیسی باہر کی دنیا میں اپنا وجود رکھتی ہیں بلکہ ایک نئے وجود سے ہمیں اپنا تعارف کراتی

ہیں۔ اس عملیے میں ذہن اور فطرت عمل آور بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ ذہن فطرت میں رنگ بھرتا ہے اور فطرت ہی میں ضم ہو جاتا ہے اور فطرت میں رنگ بھر کر فطرت ذہن ہی میں ضم ہو جاتی ہے۔ اس طرح خارجیت داخلیت کا روپ لے لیتی ہے اور داخلیت اور خارجیت کا۔ بنیادی اور ثانوی تخیل اپنی کارکردگی اور تفاعل میں برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک اعتبار سے دونوں ہی پراگندہ حواسی تاثرات کو ایک نظم عطا کرتے اور انھیں ایک نامیاتی قماش میں ڈھال دیتے ہیں۔ فرق بس اتنا ہے کہ بنیادی تخیل ذہن کا ایک بے اختیاری اور لاشعوری عمل ہے۔ جب کہ ثانوی تخیل، تخیل کی قوت کا شعوری طور پر استعمال کرتا اور انسانی ارادے کے ساتھ مشروط ہے۔ جس کے تحت وہ بنیادی تخیل سے حاصل کردہ علم و تجربے کی بنیاد پر عمل آور ہوتا ہے۔ اس طرح بنیادی تخیل، ثانوی تخیل سے زیادہ کارگر ہے۔ وہ بقول کالرج سارے تجربات، تاثرات اور مواد میں کاٹ چھانٹ کرتا۔ انھیں تحلیل و منقلب کرتا اور پھر انھیں ایک نئی تخلیق کی شکل دے دیتا ہے۔ کالرج اسے شکل سازانہ روح shaping spirit اور وحدت بنانے والی تخلیقی صلاحیت unifying creative faculty سے تعبیر کرتا ہے ورڈز ورتھ اور کالرج دونوں کے نزدیک تخیل ایک روحانی قوت کا نام ہے جس کی ایک مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی بنیاد ہے اور جو بے حد خاموشی سے عمل آور ہوتی ہے۔

قدیم و جدید کی آویزش کا پہلا مرحلہ

انگریزی ادب کی تاریخ میں انیسویں صدی کا ابتدائی دور رومانوی تحریک کی وجہ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ رومانوی تحریک کا اثر کم و بیش 1850 تک برقرار رہا۔ اس نصف صدی کے دوران ایسا کوئی ادبی رجحان یا ادبی تحریک رونما نہیں ہوئی، جو رومانویت کی جگہ لے سکے۔ لیکن 1850 کے ارد گرد کا زمانہ سائنسی و صنعتی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ادبی اعتبار سے بھی ہوش ربا تبدیلیوں کا زمانہ کہلاتا ہے۔ سائنسی اعتبار سے ڈارون کی بقائے اصلح (survival of the fittest) یا ارتقا کی تھیوری ذہن انسانی کے تئیں ایک بڑے چیلنج اور ایک بڑے صدمے سے کم نہ تھی جس نے بہ یک وقت کئی موجود اور صدیوں سے جاری بھرم کے پردے چاک کر دیے تھے۔ دوسری طرف صنعتی ارتقا کی رفتار تیز تر ہو گئی تھی۔ یورپی ترقی یافتہ ممالک بڑی ہوس ناک نظروں سے ایشیا کے مفلوک الحال اور پسماندہ ممالک کی طرف دیکھ رہے تھے۔ ان کی نظریں ان بیش بہا

معدنی ذخائر پر تھیں جن کی کلیدیں بھی انہیں کے کیسوں میں محفوظ تھیں۔ آہستہ آہستہ ایشیائی اور افریقی ممالک یورپ اور بالخصوص برطانیہ کی کالونی بنتے جا رہے تھے۔

فلسفیانہ سطح پر ہیگل کی جدلیاتی تھیوری نے انسانیت کے ارتقا کی جس تاریخ کی طرف اشارے کیے تھے، ڈارون کی تحقیق اس پر توثیق کی مہر ثبت کر دیتی ہے۔ اس طرح ہیگل کی تجریدی اور نظری تھیوری کو ایک ٹھوس اساس مل جاتی ہے۔ مارکس اس کی مزید توثیق کرتا ہے۔ مارکسی عہد کا زمانہ مارکس کی معرکتہ الآرا تصنیف 'داس کیپٹل' کی اشاعت سے تعلق رکھتا ہے۔ مارکسی فلسفہ، مادیت پر اپنی اساس رکھتا ہے، جس نے عالمی سیاست اور عالمی تاریخ پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے۔

OO

اس عہد کے نقادوں میں جان ہنری نیومین (1801-1890)، تھامس کارلائیل (1795-1881)، جان رسکن (1819-1900)، والٹر پیٹر (1839-1994) اور آسکر وائلڈ (1854-1900) کے نام خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ہنری نیومین کا ذہنی رجحان بھی کلاسیکیت کی طرف تھا۔ رومانویت کی تحریک اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر زوال کی طرف مائل تھی۔ لیکن رومانویت نے نوکلاسیکیت کی تقلیدی روش اور خارجی سخت گیری کے خلاف جو محاذ آرائی کی تھی، اس کے اثرات زائل نہیں ہوئے تھے۔ نیومین کے نزدیک ارسطو کی تھیوری ایک عظیم تنقیدی کارنامے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ یونانی ڈرامے کا ایسا ماڈل نہیں بناتا، جس کی تشکیل سائنسی اصول پر کی گئی ہو۔ یہ ڈرامے محض تخیل کی بنیاد پر خلق ہوئے ہیں اور جن کا مقصد تفریح و تفنن کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ نیومین کہتا ہے کہ ہمیں یہ پوچھنے کا حق نہیں ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ ہمیں صرف ان کی مربوط و پرشکوہ زبان پر اپنی سماعتوں کو کھلا رکھنا چاہیے، جو کبھی غم، کبھی مسرت، کبھی دردمندی یا کبھی مذہبی جذبے کی مظہر ہوتی ہے۔ ڈرامے کا ایک ایک 'جزو' کل کے تابع ہوتا ہے۔ اس میں تاثیر کی وہی قوت ہوتی ہے، جو اطالوی موسیقی کا خاصہ ہے، جو حیرت کے احساس کو ابھارتی ہے اور جس کے اسلوب میں ہم آہنگی اور سادگی کا عنصر تخلیقی ثروت مندی میں مزید اضافے کا باعث بنتا ہے۔ نیومین کے نزدیک یونانی شعری ذہن تخیل اور حسن کی ازلی مہکوں سے معمور تھا۔ تخیل کی بیش بہا سعادت حاصل تھی، تخلیقیت کے جوہر ہی میں اس کے خلقِ حسن اور ہمیشہ برقرار رہنے والی کشش کا راز بھی مضمر ہے۔

نیومین بھی صداقت، خیر اور نیکی کی قدروں کو شاعری کی اور ہیجانی کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتا ہے کیوں کہ شاعری صحیح و درست اخلاقی ادراک پر اساس رکھتی ہے۔ وہ ہر اہم اور قابلِ ذکر شاعری میں ان قدروں کی نمائندگی کو مقدر خیال کرتا ہے۔ یہی وہ قدر ہے جو ملٹن، اسپنسر، کوپر، ورڈز ورتھ اور ساؤتھی وغیرہ کے کلام کو غیر معمولی مرتبہ و مقام عطا کرتی ہے۔ پوپ کا اسلوبِ شعر بھی بڑا پرشکوہ، موسیقیت آمیز اور ثروت مند ہے لیکن شاعری کے داخلی اصول سے وہ عاری ہے کہ کس طرح خیال شعر میں بدل جاتا ہے اور ایک مختلف قسم کی داخلی موسیقی اس کے اثر کو کس طرح دوبالا کر دیتی ہے۔

OO

تھامس کارلائیل کے لیے بھی دانتے اور شیکسپیئر ہیرو کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ہیرو کو اک پیغمبر اور فیضانِ خداوندی کا نمونہ کہتا ہے۔ ایسے عظیم المرتبت شعرا کا کلام کسی ایک عہد کی نمائندگی تک محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر دور اور ہر عہد کا نمائندہ ہوتا ہے۔ یہی وہ خوبی ہے جو انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہے۔

کارلائیل کے دور میں فرانسیسی علامت نگاروں کے نئے تجربات کی طرف ایک خاص قسم کی کشش محسوس کی جا رہی تھی۔ شاعری اور اس کے موسیقیاتی آہنگ کے تعلق کو بھی ایک نئے زاویے سے دیکھا جانے لگا تھا۔ کارلائیل شاعری میں عروض و آہنگ کی قدر کو ایک خاص درجہ دیتا ہے۔ شعریت کا اصل جوہر موسیقی ہی میں پنہاں ہے۔ اس کے نزدیک لفظ ہی میں موسیقی نہیں ہوتی بلکہ خیال اور اس کے اظہار میں بھی موسیقی ہوتی ہے۔ موسیقی آمیز خیال سیدھے دماغ سے ادا کیا جاتا ہے اور جو شے کے گہرے اندرون تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ جہاں سے وہ اس مخفی اسرار کو کسب کرتا ہے جسے ہم جینا کہتے ہیں۔ جینا کو کارلائیل داخلی سروں کی حسنِ ترتیب کا نام دیتا ہے، جو اس کی روح ہے جہاں سے وہ نمو پاتا ہے۔ کارلائیل تمام باطنی و گہری ترین اشیا کو جینا سے تعبیر کرتا ہے، جو فطری طور پر اپنے آپ کو لَے کی شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔ کارلائیل کے دور میں سائنسی صداقت اور منطق کے اصولوں کی بحث عام تھی۔ شاعری جیسی وجدانی تخلیق کے لیے منطق ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ کارلائیل، اسی تاثر کو ذہن میں رکھ کر یہ سوال کرتا ہے کہ کیا منطقی الفاظ شاعری جیسا غنائی اثر قائم کر سکتے ہیں؟ ظاہر ہے اس کا جواب مجبول نفی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے۔

موسیقی فطرت کی داخلی ساخت ہے۔ شاعری کی داخلی ساخت بھی موسیقی ہے۔ اس طرح شاعری محض موسیقیاتی خیال کا نام ہے۔ شاعر وہ ہے جو اس طریقے سے سوچتا یا خیال کرتا ہے۔ جتنا گہرائی میں کوئی اترے گا اتنا ہی موسیقی اور جنا میں ڈوبتا چلا جائے گا، کیوں کہ فطرت کی قلب گاہ میں ہر طرف موسیقی ہی موسیقی ہے۔ کارلائل، شیکسپیئر، اور دانتے کو سنت اور اکتشافی شاعر کہتا ہے، کیوں کہ وہ اپنے فن میں اس بنیادی استعداد کے حامل ہیں، جس کا سرچشمہ فیضان ربانی ہے۔ دانتے کی نظم کیا ہے نغمہ ہے۔ ہمیشہ تازہ دم رہنے والا نغمہ۔ جس کا جنا ہی واحد میت نہیں رکھتا بلکہ جس کے خیالات بھی رفیع الشان ہیں اور جو نہایت شدید حد تک جمال آگیں ہیں۔ کارلائل عیسائی مذہب کو ایک حقیقی مذہب قرار دیتے ہوئے دانتے کی جمال آگینی کو عیسائی استغراق کا ثمر کہتا ہے۔ دانتے کی شاعری ان تمام لوگوں کی اختراعی استعداد کا حاصل جمع ہے جو اس سے پہلے گزر چکے ہیں۔ اگر دانتے انھیں زبان عطا نہیں کرتا تو وہ گونگے ہی بنے رہ جاتے۔ انھیں موت واقع نہیں ہوتی لیکن زندہ ہوتے ہوئے بھی ان کی حیثیت 'بے نوا' اور آواز سے عاری زندہ لوگوں کی سی ہوتی۔

شیکسپیئر کے بارے میں بھی کارلائل کا یہی خیال ہے کہ وہ بلاشبہ دنیا کے ہر عظیم پیغمبر کی صف میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ وہ تمام دانش مندوں میں سب سے بڑا دانش مند اور آگاہ شاعر ہے۔ اس کا فن فطرت کی گہرائیوں سے نمو پاتا ہے۔ اسی لیے وہ فطرت کی آواز ہے۔ ہر نسل شیکسپیئر کی شاعری سے ایک نیا معنی کسب کرے گی کیوں کہ یہ وہ شاعری ہے جو محدود میں لامحدود کو گرفت میں لانے کی قوت رکھتی ہے۔ وہ دنیا کے گہرے رازوں کا ایسا عارف ہے جسے ہر باطن کا علم ہے۔ وہ خاموش اور پرسکوت باطن جو ناقابل بیان ہے۔ اسی معنی میں بیان کی اپنی عظمت ہے، لیکن خاموشی اس سے بھی عظیم تر کیفیت کا نام ہے۔ شیکسپیئر کی شاعری میں جو گہرائی ہے وہ ایک غیب داں کی گہرائی ہے لیکن شاعر محض نغمہ گر ہوتا ہے۔ وہ مبلغ نہیں ہوتا، وہ تو ایک خوش آہنگ کاہن یا پروہت ہوتا ہے۔ شیکسپیئر بھی ایک سچا کیتھولک ہے۔

کارلائل کے نزدیک شیکسپیئر کی شاعری وسیع الآفاق ہے۔ اس میں کئی کھڑکیاں ہیں، جن سے ہم اس دنیا کی جھلک دیکھ سکتے ہیں، جو شاعری کے بطن میں واقع ہے۔ کارلائل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ہیرو پرست تھا۔ جو اپنے ہم وطنوں میں اینگلو سیکسن خوبیوں کو دیکھنے کا متمنی تھا۔ بائبل کی تعلیمات کے بجائے عبرانی پیغمبروں کی جوش آگیں خوش بیانی میں اُسے

خاص کشش محسوس ہوتی ہے۔ گویا کارلائل کے لیے کلاسکیت اور پوری روایت کے عظیم سلسلے کی ایک خاص اہمیت تھی۔ رسکن کے لیے بھی کلاسیکی قدامت کا درجہ بے حد بلند تھا۔ دونوں ہی شاعری میں تخیل اور اخلاق آموزی کے قائل تھے۔ ان کے برعکس والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ خالص جمال پرست واقع ہوئے تھے۔

فن کے جمالیاتی تفاعل کی طرف میلان

وکٹورین عہد میں ایک طرف کلاسکیت بعض ذہنوں کو اپنا اسیر کررہی تھی تو دوسری طرف والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ جیسے جمال پرست تھے جن کے نزدیک فن کا دوسرا نام حسن تھا اور حسن کا سوائے اس کے کوئی اور مقصد نہیں ہوتا کہ وہ ہمیں حظ اور انبساط بخشے۔ دنیا میں ایسی ہزاروں ہزار چیزیں ہیں، جو انسان کے لیے روزمرہ کی زندگی میں بے حد مفید مطلب کہلاتی ہیں۔ ان چیزوں کی اپنی جگہ اہمیت و افادیت ہے لیکن شاعری یا فن کسی مادی مقصد کے حل کا نہ تو ذریعہ ہے اور نہ ہی ضروریات زندگی کو وہ پورا کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ فن کا تاثر بے مثل ہوتا ہے، جو اپنی قدر میں بیش بہا ہوتا ہے۔ فن کے علاوہ یہ قوت کسی اور شعبے میں نہیں ہوتی۔ والٹر پیٹر ہر اس شاعری کو نثری شاعری کہتا ہے، جو تخیل کی گرمی سے عاری ہے۔ ورڈز ورتھ اسی خوبی کی بنا پر والٹر پیٹر کے نزدیک ایک بڑا شاعر ہے جو جذبوں کی زبان میں بات کرتا ہے۔

○○

والٹر پیٹر کا عہد صنعتی ارتقا کی ایک خاص منزل کا اشاریہ ہے۔ کارخانے انسانی آبادیوں کو پیچھے دھکیلنے پر آمادہ تھے، انسانی عملی قوتوں کے لیے مشین نے ایک زبردست معاون کردار کا مرتبہ حاصل کرلیا تھا اس طرح انسانی تخیل کی جنبش پر فطری قوتوں پر اس نے ایک قدغن بھی لگا دی۔ والٹر پیٹر شاعری کو اس مشین یا (میکنزم) سے محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ اسی لیے وہ ہر جگہ تخیل کے علم بردار اور ڈھنڈورے دار کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ چوں کہ مادی زندگی کی ہوس ناکیاں، انسان کو حقیقی اور روحانی مسرتوں سے محروم کرتی جارہی تھیں، شاعری ہی اس استغراق (contemplation) کی ترغیب دے سکتی ہے، جس کے ذریعے انسان اعلیٰ درجے کی مسرت سے ہم کنار ہوسکتا ہے۔ پیٹر کے خیال کے مطابق ورڈز ورتھ کی شاعری بالخصوص اس قسم کی قوت رکھتی ہے۔

oo

اسکر وائلڈ تنقید کو تخلیقی فن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق تنقید تخلیق اندر تخلیق ہے جو اپنا مقصود آپ ہے۔ اسکر وائلڈ کے نزدیک تنقید میں شخصی تاثر کی بنیادی اہمیت ہے۔ اعلیٰ تنقید نقاد کی اپنی روح کا ریکارڈ ہے۔ وہ فلسفے سے بھی زیادہ طمانیت بخش ہوتی ہے، کیوں کہ اس کا مواد ٹھوس ہوتا ہے نہ کہ تجریدی، حقیقی ہوتا ہے نہ کہ مبہم اور پراگندہ۔ یہ سوانحی فن کی ایک انتہائی مہذب ترین شکل ہے، کیوں کہ یہ واقعات مرتب نہیں کرتی بلکہ کسی واحد شخص کی زندگی سے متعلق خیالات پیش کرتی ہے۔ اس کا مقصد روحانی کیفیتوں اور تخیلاتی جذبوں کو کسب کرنا ہوتا ہے۔

اسکر وائلڈ تنقید کو ایک ایسی مکمل ساخت سے تعبیر کرتا ہے، جو اپنے جوہر میں خالص داخلی اور جو صرف اور صرف اپنے اسرار کھولنے کی طرف مائل رہتی ہے نہ کہ دوسروں کے۔ اس طرح فن کا مطالعہ محض تاثراتی بنیاد پر ہی کیا جانا چاہیے۔ فن، موسیقی کے حسن کی طرح تاثراتی ہوتا ہے۔ موسیقی کے تعلق سے جو سچ ہے، تمام فنون کے تعلق سے وہ سچ ہے۔ حسن بھی اتنے ہی معنی رکھتا ہے جتنی کسی انسان کی کیفیات ہوتی ہیں۔ حسن، علامتوں کی علامت ہے۔ حسن میں یہ استعداد ہوتی ہے کہ وہ ہر چیز کو منکشف کر سکتا ہے، کیوں کہ وہ اظہار کچھ نہیں کرتا۔ جب وہ اپنے آپ کو ہم پر ظاہر کرتا ہے تو ایک معنی میں وہ ہم پر تمام غضب ناک رنگوں کی دنیا منکشف کر دیتا ہے۔

اسکر وائلڈ کا موقف یہ بھی تھا کہ نقاد کسی فن پارے پر تنقید نہیں کرتا بلکہ اس کا اصل موضوع حسن ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ تخلیق کار سے چھوٹ گیا تھا یا جسے وہ سمجھ نہیں پایا تھا اور جو رہ ہی گیا تھا، نقاد اپنی ذہانت اپنے وجدان سے اس فن پارے کو مزید تخیل کا نمونہ بنانے کی جستجو کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنی تنقید کے وسیلے سے تخلیق میں حیرت کا ایک نیا جہاں آباد کر دیتا ہے۔ اسکر وائلڈ اس نوع کی تنقید کو اعلیٰ ترین تنقید کا نمونہ کہتا ہے، جو تخلیق سے زیادہ تخلیقی ہوتی ہے۔ نقاد کے سامنے مکمل فن پارہ نہیں ہوتا بلکہ وہ فن پارہ ایک نئی تخلیق کا محرک ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ فن پارے اور اس کے مطالعے سے متعلق ہونے والے تنقیدی فن پارے میں کوئی مماثلت ہو۔ کسی تخلیق کا جمالیاتی عنصر ہی کسی دوسرے تنقیدی فن پارے کا موجب ہوتا ہے۔ وہ نقل نہیں ہوتی بلکہ ایک نئی تخلیق ہوتی ہے، جو صرف معنی ہی کی حامل نہیں ہوتی بلکہ حسن کے اسرار بھی منکشف کرتی ہے۔ اس طرح تنقید، نقالی کے بجائے ایک نئی قلب کاری کا فن ہے۔

عہد وکٹوریہ کی تنقید کے یہ رجحانات آپس میں متصادم بھی ہیں اور ایک دوسرے کی کمی کو پورا بھی کرتے ہیں۔ تاہم انگریزی تنقید کی تاریخ میں میتھیو آرنلڈ انیسویں صدی کا سب سے بڑا اور اہم نام ہے۔ انیسویں صدی کا آغاز کالرج کی تنقیدی تصنیف، 'بائیو گرافیہ لٹریریہ' کی چاردانگ شہرت سے ہوتا ہے اور یہ صدی ختم ہوتی ہے، میتھیو آرنلڈ کے عہد ساز تنقیدی اور تہذیبی تصورات پر۔

oo

آرنلڈ، ورڈز ورتھ کی شاعری اور اس کے تصورات فن کا بڑا قائل تھا۔ اسے روایت اور کلاسیکیت کا گہرا شعور بھی تھا۔ اس کے تصورات نقد میں ان دونوں اقدار کی رسہ کشی کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ آرنلڈ چاہتا تھا کہ شاعری کو جانچنے کے ایسے اصول ہونے چاہییں جو ذاتی تعصبات سے پاک ہوں۔ اسی لیے اس کا اصرار تنقید میں معروضیت پر تھا۔ آرنلڈ نے اپنی شاعری کے مجموعے کے مقدمے میں جن خیالات کا اظہار کیا تھا، ان کی حیثیت ایک فنی منشور سے کم نہیں تھی۔ اس مقدمے میں اس نے شاعری میں موضوع و مواد کی اہمیت کی طرف توجہ کیا تھا۔ وہ کلاسیکی معروضیت پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک بڑی شاعری حماسیہ (ایپک) اور ڈرامے ہی سے متعلق ہوتی ہے۔ شاعری میں انسان کو برانگیخت کرنے کی زبردست قوت ہونی چاہیے۔ ادب میں یہ صلاحیت صرف اور صرف شاعری ہی کے حصے میں آتی ہے۔ اس کا واضح لفظوں میں یہ کہنا تھا کہ

1. شاعری کی زبان سادہ، راست اور فوری یعنی بے ساختہ ہونی چاہیے۔
2. مواد و موضوع میں بھی گہری سنجیدگی ہونی چاہیے۔ زبان کی سادگی اور موضوع کی سنجیدگی مل کر فن پارے کے اسلوب کو پرشوکت بنا دیتے ہیں۔
3. شاعری کے مواد کو لازماً معروضی ہونا چاہیے لیکن اس کو برتنے کے طریقے کا انحصار شاعر کے اس ذاتی رویے پر مبنی ہے جو یا تو سادگی پسند ہوتا ہے یا فلسفہ۔
4. شاعری کے مواد کا انحصار شاعر کے ماحول اور اپنی شخصیت پر ہوتا ہے۔
5. فن پارے میں تخیل کا جوہر ہونا چاہیے۔ یہ چیز اسی وقت ممکن ہے جب فن پارے کے دیگر اجزا کل کے ماتحت ہوں۔ ہر جز ایک دوسرے کے ساتھ ہی نہیں بلکہ وہ کل کے ساتھ بھی مربوط ہو۔

6. فن اور اخلاقیات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جو شاعری اخلاقی تصورات کے خلاف ہے، اصلاً وہ زندگی کے خلاف ہے۔
7. شاعری کے بغیر ہماری سائنس بھی نامکمل ہے۔ شاعری ہی اس کے نزدیک مستقبل میں فلسفے اور مذہب کی قائم مقام ہوگی۔
8. 'شاعری زندگی کی تنقید ہے۔' کے ذیل میں وہ کہتا ہے کہ شاعری گہرے علم و بصیرت پر مبنی خیالات کے ساتھ شعری صداقت کے قوانین اور شعری حسن کے ساتھ بھی خصوصیت رکھتی ہے۔
9. شاعری، زندگی کو جوں کا توں پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔ شاعر کا اپنی طرف سے بھی اس میں کچھ شامل کرنا ضروری ہے۔ یہ چیز اس بات کی مظہر ہوگی کہ شاعر خود بھی اس کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔
10. آرنلڈ ذہنی طور پر کلاسیکی اقدار فن کا رسیا تھا۔ اسی لیے وہ مواد یا جوہر پر اصرار کرنے کے باوجود بار ہا مکمل فن، تحلیلِ (ڈکشن) میں جامعیت اور طرزِ اظہار میں شائستگی کو ضروری شرط قرار دیتا ہے۔

اس طرح آرنلڈ کا سارا اصرار سادگی، تنظیم، کلیت اور معروضیت جیسی اقدار پر ہے۔ یہی وہ چیزیں ہیں جن کا مطالبہ ہر بڑی شاعری کرتی ہے۔

ادبی اعتبار سے فرانسیسی علامت نگاری کا آغاز بھی اسی اثنا میں ہوتا ہے۔ رومانوی تحریک نے انفرادیت اور روایت شکنی کے لیے جو راہ ہموار کی تھی، علامت نگاری بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ علامت نگاری نے تخلیقی زبان کا ایک نیا تصور دیا تھا، اس کے پہلو بہ پہلو ہم پہلی بار ذہن و وجدان کے ان داخلی تجربوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں، جو دھند میں اٹے ہوتے ہیں اور جنھیں بڑی آسانی کے ساتھ سری (mystic) تجربات کا نام دیا جاسکتا ہے۔

علامتی میلان: ایک نئی شعریات کا دوسرا مرحلہ

مغربی شعریات کی تاریخ میں علامتی حلقے کے شعرا نے جس تصورِ علامت پر اساس رکھی تھی اس کا تعلق معنی کے عدمِ استحکام پر تھا۔ علامت شئے یا حقیقت کی طرف اشارہ ہے نہ نمائندگی بلکہ شئے یا حقیقت سے تجاوز اور پرے اس معنی کی جھلک ہے، جسے معنی کے محض امکان سے تعبیر

کیا جاسکتا ہے۔ معنی کا امکان اس وقت زیادہ پیچیدگی اختیار کر لیتا ہے جب شاعر یا کلشن نگار کا میلان اس تخلیقی زبان کی طرف زیادہ ہوتا ہے جس میں ذاتی علامتوں کی کثرت ہوتی ہے۔

اس رجحان نے بالخصوص فرانس میں 1870 تا 1890 غیر معمولی فروغ پایا۔ علامت کے جس خاص تصور پر تاکید ہے اس کے بنیاد گزار بعض اہم شعرا تھے۔ ان میں بادلیئر کے علاوہ پال ورلین، آرتھر ریمبو اور اسٹیفن میلارمے کے نام خاص ہیں۔

میلارمے کا کہنا تھا کہ:

1. اشیا کا تصور اور اس میں غرق ہونے سے جو پیکر خلق ہوتے ہیں، وہی شاعری کی روح ہیں۔
2. کسی شئے (حقیقت) کو اس کے مروجہ نام سے پکارنے یا اپنے جذبہ و احساس کو من و عن زبان دینے سے شعر کا تین چوتھائی حسن فنا ہوجاتا ہے۔ شاعری کا حسن اور اس سے حاصل ہونے والی انبساط کی کیفیت اس شعری ابہام میں مضمر ہے جو قاری کو تلاشِ معنی کے لیے اکساتا ہے۔
3. معنی کے لیے کرید پیدا کرنے والے ابہام سے عاری شعری تخلیق، قاری کے تخیل کو اس لذت سے محروم کردیتی ہے جس سے اس کے ذہن میں کسی شئے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے گویا یہ عمل قاری کی تخلیقی حس کو برانگیخت کرتا ہے۔
4. شاعری کا منصب تجلیاتی پیکر یا تخیل کی مدد سے اشیا کو ازسرِ نو خلق کرنا ہے۔
5. علامت کا کام سوئے ہوئے خوابوں کو جگانا ہے۔ وہ ہمارے ذہنوں میں بتدریج کسی شئے کا ہیولیٰ تیار کرتی ہے تاکہ ہم اس کی روح کو پاسکیں۔

ملارمے کا خیال ہے کہ ہم اپنے احساسات کو ادب کی روایتی اور آفاقی زبان میں اس طرح ادا نہیں کرسکتے جس طرح ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ شاعر میں ایسی خاص زبان خلق کرنے کا ملکہ ہونا چاہیے جو اس کی یکتا شخصیت اور مخصوص محسوسات کا اظہار کرسکے۔ ایسی زبان صرف علامتی ہوسکتی ہے جسے وہ خاص الخاص کہتا ہے۔ محض راست بیان کے ذریعے اپنی محسوسات اور دھند میں اٹے ہوئے خیالات کو (بحسن و خوبی) پیش نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لیے مخصوص قسم کی معنی خیز زبان درکار ہے جس میں قاری کے ذہن کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔

ایڈمنڈ ولسن نے 'The Axel's Castle' میں اس قسم کی معنی خیز زبان کی طرف اشارہ

کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "الفاظ کی معنی خیزی کی تعبیری کا سرچشمہ وہ کچی پکی نیز فراموش کردہ قبائلی زبان ہے جو ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ یہ زبان خوابوں اور موسیقی کے ساتھ غیر معمولی مماثلتوں کی حامل ہے۔"

علامتی میلان کو اس عہد کے مقبول عام حقیقت نگاری اور فطرت نگاری جیسے حاوی رجحانات کا ردعمل بھی کہا جاتا ہے۔ علامتی شعراء نے تخلیقی زبان یعنی اس ناراست زبان کو خلق کرنے پر ترجیح دی جو روزمرہ استعمالات زبان کے طریقوں اور عادات پر کاری ضرب تھی۔ علامت کا کام ان جذبوں اور کیفیتوں کو برانگیخت کرنا ہے جو نامعلوم ہوتے ہیں اور مشکل ہی سے ذہن کے بالائی حصے کی گرفت میں ہیں۔ ان شعراء کی نظر میں شاعری کی معراج موسیقی ہے۔ انھوں نے لفظوں کے اصوات کو خاص اہمیت دی تاکہ حواس سے ہم رشتہ سریت کے پہلو کو ابھارا جاسکے۔ آزاد نظم اور نثری نظم میں بھی انھوں نے آہنگ کے جو نئے تجربے کیے تھے انھیں تخلیقی تقاضے کا نام دیا گیا۔ مغربی شعریات میں ہیئت کے یہ نئے تصورات دھماکہ خیز ثابت ہوئے اور جو آن کی آن میں عالمی شعریات کا حصہ بن گئے۔

بیسویں صدی میں جدید و قدیم شعریات: تصادم اور ادغام، تیسرا مرحلہ

ادب و تنقید کی تاریخ میں بیسویں صدی سب سے فعال صدی کہلاتی ہے۔ اس صدی میں کئی ادبی رجحانات اور تحریکات رونما ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ وقت کی گہری دھند میں ڈوب گئیں یا کسی دوسرے تحریک یا رجحان کی وہ خود محرک بن گئیں۔ بعض تحریکات خالص ادبی تھیں جیسے جدیدیت کی تحریک اور وہ آواں گارد رجحانات جنھوں نے جدیدیت کی پیش روی کی تھی جیسے علامتی رجحان۔ علاوہ اس کے وہ رجحانات جن کا تعلق دیگر علوم سے تھا جیسے نفسیات کا علم۔ بیسویں صدی کی تنقید کا ایک حصہ نفسیاتی تنقید یا تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔ نفسیاتی تنقید سے بھی زیادہ جس رجحان/تحریک نے عالمی سطح پر ایک بڑے عہد کا احاطہ کیا تھا وہ مارکس اور اینگلز کے افکار و خیالات پر مبنی تھی۔ اسی صدی میں نو مارکسیت کے تصورات بھی ابھر کر سامنے آئے جس نے مارکسیت کے جامد رخی اور روایتی تصور کے برخلاف مارکسی فکر کو ایک نیا تناظر مہیا کیا۔

مارکسی رجحان یا حقیقت نگاری کے تصور کے پہلو بہ پہلو ہیئت پسندی کی اس تصور یا اُن تصورات کا اثر بھی گہرا تھا جن کا سارا زور لفظ، اسلوب اور ہیئت پر تھا۔ روسی ہیئت پسندی،

ساختیات، اینگلو امریکن تنقید یا برطانوی ہیئت پسندی یا پھر ساختیاتی تعبیری میں مواد کے مقابل میں ہیئت اور لفظ یا اس کے متنوع استعمال یا معنی کی کثرت اور معنی کی تخلیق پر زیادہ زور ہے۔

نئی تنقید (new criticism)

ایک تحریک کے طور پر اس کا آغاز بھی 1920 کے ارد گرد ہوا۔ بنیادی طور پر اسے امریکی نقادوں نے قائم کیا تھا۔ اس کے اہم علم برداروں میں ایلین ٹیٹ، آر پی بلیک مر، کلینتھ بروکس، ڈبلیو۔ کے وِمزٹ اور رابرٹ پین وارن کے نام اہم ہیں:

جدیدیت کے تصور ہیئت کی تشکیل میں روسی ہیئت پسندی کے علاوہ دوسرے مغربی نقادوں کے ان تصورات کا بھی خاص دخل ہے جن کا ذہنی جھکاؤ ہیئت کی قدر پر زیادہ تھا۔ ان نقادوں نے ادب یا ادبی متن کے غائر مطالعے (کلوز ریڈنگ) پر زور دیا۔ ان کا اصرار تھا کہ:

1. شعر کے معنی سمجھنے کے لیے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات یا اقتصادیات وغیرہ کا علم۔
2. ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں، بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔
3. ادب، مقصود بالذات اور خود مکتفی ہوتا ہے یعنی اس کی کوئی واضح غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علوم انسانیہ (Humanities) ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تقاضے ہیں۔
4. تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمار استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ یہ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں۔ چوں کہ تخلیق کثرت معنی کی حامل ہوتی ہے، اس لیے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے۔ جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام واقع ہونا لازمی ہے۔
5. تخلیق، نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انتہا تک یعنی تخلیق کے آخری لمحے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری مرحلے پر کیسی ہوگی۔ کیوں کہ تخلیق 'بنائی'

نہیں جاتی کہ 'ہوتی' ہے۔ مثلاً ایک ایسے درخت کی طرح جس کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کدھر اور کیسے پھیلے گا، اس کی شاخوں کی کیا صورت ہوگی۔ اپنی کلیت (Totality) میں وہ کس نوعیت کا ہوگا۔

اس تحریک کا ایک اہم کام یہ بھی تھا کہ اس نے تنقید کے عمل میں معنیات (semantics) کے اطلاق کی اہمیت پر زور دیا۔ فنی تجربے پر زور دینے کے باوجود یہ تمام نقاد کسی ایک تنقیدی اصولوں کے مجموعے یا طریق کار پر متفق نہیں تھے۔ تاہم ان نقادوں نے اپنے مطالعات میں شاعری کی لسانیاتی تنظیم ہی کو مرکز نظر رکھا۔ بعض نقادوں نے نفسیات اور علم الانسانیات سے بھی روشنی اخذ کی لیکن ایسی مثالیں بہت کم ہیں۔

OO

ارونگ بیبٹ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایمپسن وغیرہ کا شمار نو کلاسیکیوں کے تحت نہیں ہوتا لیکن ان نقادوں کے اصل خیالات میں بڑی حد تک اتفاق پایا جاتا ہے۔ ارونگ بیبٹ قدامت پسند اور کلاسیکی روایات کا بڑا احترام کرتا تھا۔ اسے رومانویوں کی آزادروی، ادبی تجربات میں بے راہروی قطعی ناپسند تھی۔ اگرچہ وہ ان کی تخلیقی استعداد کی اہمیت سے انکاری نہیں تھا لیکن ایسے ہر ادبی تجربے کے وہ خلاف تھا جو انتشار، بدنظمی، عدم مرکزیت اور عدم تناسب کی کیفیت کا مظہر ہو۔ یہی وہ تصور ہے جو اس کے کلاسیکی ذہن پر دلالت کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اس کا شاگرد تھا۔

OO

ایلیٹ خود بھی رومانوی جذباتیت اور داخلیت کا قائل نہ تھا۔ اسے بھی کلاسیکی روایات و اقدار عزیز تھیں۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات سے فرار اور داخلیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کا زور تقابلی مطالعے پر زیادہ تھا۔ کسی بھی فن پارے کا مطالعہ دوسرے فن پاروں سے علاحدہ کرکے نہیں کیا جاسکتا۔ گویا ماضی کی ادبی روایات اور اس کی تاریخ کے پس منظر کی فہم بھی ایک تنقید نگار کے لیے ضروری ہے کیوں کہ حال کی تشکیل میں ماضی کا بہت بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ایلیٹ ایک اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر بھی رکھتا تھا جو اس کی کلاسیکی اقدار سے خصوصی دلچسپی کی دلیل تھی۔

OO

ایلیٹ کے علاوہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا سارا زور ادبی متن کے براہ راست مطا

عام مطالعے پر تھا۔ وہ زبان کے دو عمل بتاتا ہے:

1. حوالجاتی (Referential)
2. جذباتی (Emotive)

حوالجاتی زبان کو وہ علمی تجزیے کی زبان قرار دیتا ہے اور جذباتی زبان وہ زبان ہے جو ادب کی تخلیقی زبان کہلاتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی کائنات، باقی دوسری دنیا سے مختلف حقیقت کے احساس کی حامل نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کے علاحدہ سے کوئی خاص قوانین ہوتے ہیں اور نہ ہی کوئی دوسری بنیادی خصوصیات۔ اس کی تعبیر میں وہی تجربات کام آتے ہیں جن سے ہم سب مختلف طریقوں سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن تجربات کے اظہار کی زبان مختلف ہوتی ہے۔ شاعر ان تجربات کو انتہائی نفاست کے ساتھ ایک تنظیم دیتا ہے۔ عمومی تجربے میں بھی جمالیاتی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اسی بنا پر شعری فن پارہ تجزیے کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن تجزیہ صرف زیر نظر فن پارے کا ہونا چاہیے نہ کہ ان مفروضہ محرکات کی بنیاد پر جن کا تعلق سوانح یا تاریخ وغیرہ سے ہے۔

رچرڈز اپنی تصنیف Science and Poetry میں قاری کے ردعمل کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس طرح رچرڈز کی ادبی تنقید میں تاثراتی نفسیات کا رنگ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ رچرڈز ان تاثرات کو بھی اہم گردانتا ہے جو ادبی تخلیق کی قرأت کے دوران قاری کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر کے ذہنی عمل کی سراغ رسانی کو غیر ضروری خیال کرتا ہے۔

رچرڈز نے جہاں قاری کے تاثرات کو بڑی اہمیت تفویض کی ہے، وہیں وہ اس معروضی تجربے پر بھی خاصا زور دیتا ہے جو شاعر اور قاری سے لاتعلقی کی بنیاد پر کیا جائے۔ اس کے نزدیک فن پارہ ایک معروضی سی صورت ہوتا ہے۔ وہ کسی صداقت کی توثیق ہوتا ہے نہ سائنسی سطح پر اس کے پیش کردہ بیانات کے سچ کی تصدیق کی جاسکتی ہے۔ شاعری ایک خاص قسم کا علم مہیا کرتی ہے جسے ادبی تنقید کو دریافت کرنا ہوتا ہے۔

OO

رچرڈز کے علاوہ اس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے شعری ابہام اور ادبی تخلیق میں زبان اور معنی کی نوعیت پر خصوصی بحث کی ہے۔ اس نے ابہام کی ان سات قسموں کی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی ہے، جن سے ادب کے قاری کو اکثر دوچار ہونا پڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ابہام اس

وقت واقع ہوتا ہے، جب کوئی لفظ یا نحوی ساخت، اظہار کے دوران مختلف النوع تاثر خلق کرتی ہے یا جب مصنف کے واحد معنی میں دو یا دو سے زیادہ معنی جمع ہوتے ہیں یا جب ذو معنی لفظ کے ذریعے دو مختلف خیالات ادا کیے جاتے ہوں/ جب کسی بیان کے دو یا دو سے زیادہ معنی ایک دوسرے کے برخلاف ہوں اور مشترکہ طور پر مصنف کی ذہنی پیچیدگی کے مظہر ہوں/ دو خیالات کے درمیان کوئی ایک اپج یا خیال معلق ہو/ یا اسی تناظر پر متضاد بیانات جو قاری کو بھی گومگو کی کیفیت میں مبتلا کرتے ہوں/ دو معنی ایک دوسرے سے متضاد ہوتے ہیں اور جب وہ مصنف کے ذہن میں بنیادی تفریق کے مظہر ہوں۔

OO

بیسویں صدی میں ادبی تنقید کو جس مسئلے سے بار بار دوچار ہونا پڑا تھا وہ مواد اور ہیئت کے موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی صدی میں حقیقت پسندی کے اس دبستان کو بھی کافی فروغ ملا جسے مارکسی دبستانِ نقد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید حقیقت کے ٹھوس تصور کی قائل تھی۔ اسی نسبت سے اس کے نظامِ فکر میں مواد کی خاص اہمیت تھی، مواد کے مقابلے میں ہیئت کی قدر کا درجہ ان کے یہاں دوم تھا۔ مارکسی تنقید کے تحت تنقید کی جن دوسری شقوں نے بھی ایک بڑے حلقے پر اپنا گہرا اثر قائم کیا تھا انھیں تاریخی، سماجی اور ترقی پسند تنقید کے عنوانات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان دبستانوں کے برعکس روسی ہیئت پسندوں، علامت پسندوں، نیو کرٹسزم (نئی تنقید) کے علم برداروں یا برطانوی ہیئت پسندوں نے مواد اور ہیئت کے اس روایتی تصور کو تسلیم کرنے سے گریز کیا جس کے تحت ان دونوں خصوصیات کا شمار دو متضاد اقدار کے طور پر کیا جاتا ہے۔ تنقید کے ان رویوں نے مواد و ہیئت کی وحدت پر زور دیا اور فن پارے کو اپنی کلی صورت میں لسانی ساخت قرار دیا۔ گویا ان کے نزدیک اس لسانی ساخت کی ملفوظی قدر کا درجہ سب سے اہم تھا۔ یہی وہ تصور ہے جس نے ادب کے متصور بالذات تصور پر مہمیز کی۔ یعنی ادب صرف ادب ہے۔ تاریخ، سماج، اقتصادیات، مصنف کی ذات، شخصیت اور سوانح وغیرہ کے حوالے ادب شناسی کے رخ کو ان مسائل کی طرف موڑ دیتے ہیں جو ادب سے غیر متعلق ہیں۔

ساختیات ایک نئی لسانیاتی منطق

ساختیات نے اپنے سارے اوزار لسانیات ہی سے اخذ کیے ہیں، اور ادب کی لسان اور

ادب کی گرامر پر اس کا سارا زور ہے لیکن وہ ایک فلسفیانہ رویہ بھی ہے جس نے کئی سطحوں پر روایتی فکر کی رسومیاتی منطق کو چیلنج بھی کیا ہے۔ بالخصوص حقیقت کے اس روایتی تصور سے بھی اس نے انحراف کیا کہ وہ زبان سے باہر اپنا کوئی وجود رکھتی ہے۔ یا یہ کہ مصنف ہی معنی کا منبع اصلی ہوتا ہے یا یہ کہ وہ مصنف ہی ہوتا ہے جو معنی قائم کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ایسے کئی رسومیاتی مفروضات کو چیلنج کیا۔

ساختیاتی شعریات کے نزدیک تہذیبی اور لسانی نظام ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ نہ کہ انسانی ذہن۔ ادب کی گزشتہ صدیوں کی روایت اور فنی کارناموں کے سیاق ہی سے دوسرے فن پاروں کی نمو ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب کی تفہیم و تجزیہ محض ہیئتی بنیادوں پر نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی محض کسی ایک فن پارے کی کلوز ریڈنگ (غائر مطالعہ) سے فن پارے کی مختلف معانی کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے۔ ایک فن پارہ، ادبی تاریخ اور اس کی روایت کے وسیع تر تناظر کا محض ایک جز Part ہوتا ہے۔ ہر متن بہ یک وقت کئی متون کا زائدہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر متن، بین المتونی جائزے کا تقاضہ کرتا ہے۔ وہ صنف جس میں وہ متن واقع ہوا ہے اور ادبی تاریخ کا وہ وسیع تر نظام روایت اس کل (Total) کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنھیں وسیع تر سیاقات (Larger Contexts) کا نام دیا جاتا ہے۔ ان وسیع تر سیاقات میں اس صنف کے علاوہ تہذیب اور زبان کا کردار برابر کی اہمیت رکھتا ہے۔ (لیوی اسٹراس) اس نے ایڈی پس جیسے اسطور (Myth) کا مطالعہ محض ایڈی پس کے قصے کی انفرادی حیثیت کے طور پر نہیں کیا بلکہ اس قصے کو اس نے اسطوری قصوں کے پورے اس سلسلے کے سیاق میں دیکھا جو یونان کے شہر تھیبز (Thebes) میں واقع ہوئے تھے۔ قصوں کے اس پورے سلسلے میں (جسے وسیع تر سیاق (Larger Context) کا نام دینا چاہیے) لیوی اسٹراس کو بالتکرار کئی تضادات اور عمل کے مختلف موتف (Motifs) کا تجربہ ہوا۔ اس نے انھیں کو اساطیری تفہیم میں بنیاد بنایا۔ انفرادی اسطوری قصے کو اساطیری سلسلے کے وسیع تر سیاق میں رکھ کر مطالعہ کرنے پر اسٹراس کو ٹھوس تفصیلات کا علم ہوا۔ یہ ایک مخصوص ساختیاتی طریق عمل ہے جس کا رخ خصوصی (Particular) سے عمومی (General) کی طرف ہوتا ہے اور جس کی تاکید کسی انفرادی کارنامے کو ایک وسیع تر ساختی سیاق میں دیکھنے پر ہوتی ہے۔

وسیع ساخت یا سیاق (Context) کا ایک مفہوم تو یہی ہے کہ جز بمقابلے کل کے ادنیٰ ہوتا ہے یعنی ایک (واحد) فن پارہ تاریخ ادب کے دوسرے اسی نوع کے فن پاروں یا ان کے

متن یا ادبی اور تہذیبی روایات کے وسیع تر سلسلے کا محض ایک جز ہوتا ہے۔ اس صورت میں واحد فن پارے کی تفہیم بغیر اس کے وسیع تر سیاق کے مکمل نہیں ہوتی، وسیع ساخت یا سیاق کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ایک ہی اد ب کی کسی تصنیف کا مطالعہ اسی کی دوسری تخلیقات و تصانیف کے وسیع سیاق میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ صنفی رسومیات (Genre Conventions) اس کے وسیع سیاق ہی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے ناول 'آگ کا دریا' کا شمار اردو ناول کی تاریخ اور ناول کی فنی و تکنیکی روایت کے سلسلے کی ایک اہم کڑی کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نقاد یہ دیکھے گا کہ مجموعی ادبی روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ کہاں کہاں اور کس کس طور پر اس نے انحراف کیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ روایت جو تمثیلاتی حکایات سے لے کر مذہبی اور داستانی قصص تک پھیلی ہوئی ہے، اس وسیع رقبہ میں 'آگ کا دریا' کہاں کہاں اور کس قدر تضاد یا تطبیق کی نشان دہی کرتا ہے نیز خود قرۃ العین کے دوسرے فنی کارناموں کے سیاق میں اس کی کہانی اور پلاٹ یا بیانیہ تنظیم کی کیا نوعیت ہے۔ ساختیاتی نقاد ان بنیادی جوڑوں کے مجموعے Set کی شناخت کرتا ہے جو فن پارے کی تہہ میں کارفرما ہوتے ہیں۔ جیسے مرد/عورت، ظالم/مظلوم، سیاہ/سفید، موت/زندگی وغیرہ جوڑوں کے یہ مجموعے، نشانیاتی نظام کا حصہ ہوتے ہیں اور جو تہذیبی معنی کے ساتھ مشروط ہیں۔

ساختیاتی فکر کا برطانوی مکتب اس معنی میں ہم خیال ہے کہ فن پارے کا کوئی ایک معنی (A Meaning) ضرور ہوتا ہے۔ اس واحد معنی تک ہماری رسائی اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اس زبان اور اس تہذیب کی رسومیات اور رموز (Codes) کا علم ہو۔ ایک زبان کا ماہر دوسری زبان کی تہذیب اور اس کے اعلام و رموز سے واقفیت کے بغیر نہ تو اس فن پارے کے معنی کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے اور نہ ہی لطف اٹھا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی

اس تھیوری کا ارتقا 1920 کے ارد گرد روس میں عمل میں آیا اور اسٹالن کے پیروکاروں اور سوشلسٹ تحریک کے سخت گیر رویوں کے باعث 1930 میں یہ تحریک اپنے اختتام کو پہنچی۔ اس کے علم برداروں میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی، بورس آئیخن باؤم، ٹوماشیوسکی اور تنیانوف کے نام سر فہرست ہیں۔ اس تھیوری نے جن بنیادی امور پر اصرار کیا تھا وہ یہ ہیں:

1. ادب کے مطالعے میں سائنسی معروضیت اور طریق کار لازمی ہے۔
2. ادبی متن میں انسانی جذبات، افکار، اعمال اور حقائق وغیرہ جیسے مواد کا رول اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا متن اور اس کی ادبیت کا ہوتا ہے۔
3. ادبی تخلیق میں مواد اور ہیئت میں یک گونہ ہوتی ہے۔
4. ہر ادبی متن گزشتہ کئی متنوں کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے کیوں کہ فن کار کو ادبی رسومیات (conventions) اور فنی تدابیر کا سرمایہ پہلے سے مہیا ہوتا ہے جن کی بنیاد پر وہ ایک نئے متن کی تشکیل کرتا ہے۔
5. مصنف غیر اہم ہوتا ہے۔ اہم ہوتی ہے شاعری اور ادب۔
6. ''ادب ان تمام اسلوبیاتی تدابیر کا حاصل جمع ہوتا ہے جنھیں اس میں بروئے کار لایا گیا ہے۔'' (وکٹر شکلووسکی)
7. فن کار چیزوں کو یا زبان کو ہو بہو پیش نہیں کرتا بلکہ اسے نامانوس بنا کر پیش کرتا ہے یا اسے پیش کرنا چاہیے۔

پس ساختیات کی منطق

پس ساختیات کی بنیاد فلسفہ ہے۔ فلسفے کا قصد اشیا و موجودات کے بارے میں ایک محفوظ علم مہیا کرنا ہے۔ لیکن علم کی بھی ذہن پہ ذہن ایک حد ہے جیسے عقل کے اپنے حدود ہیں۔ فلسفہ کے بارے میں یہ خیال ہی گم راہ کن ہے کہ وہ کوئی ایسا علم مہیا کرتا ہے جسے حرف آخر سے منسوب کیا جا سکے۔ وہ شکوک و سوالات کا حل فراہم کرتا اور کئی نئے شکوک و سوالات بھی قائم کرتا ہے۔ بعض مفروضات کو رد کرتا اور بعض نئے مفروضات خلق بھی کرتا ہے۔ پس ساختیات اپنی ماہیت میں فلسفیانہ تشکیک کے ساتھ مشروط ہے بلکہ اس کی تشکیک میں شدت ہے۔ بہت سے علم کا دعویٰ کرنے کے باوجود سقراطی ستم ظریفی کے طور پر وہ یہ بھی باور کراتی ہے کہ وہ کچھ نہیں جانتی۔ کیونکہ 'بے یقینی' پر اصرار ہی اس کی اساس ہے۔ ہماری دنیا کی ہر چیز ہی نہیں، پوری کائنات ہی بے مرکز ہے۔ یعنی ہمیں یہ پتہ نہیں کہ ہم کہاں ہیں۔ اس طرح پس ساختیات، ساخت (اسٹرکچر) کے اس تصور ہی کو رد کرتی ہے جسے وحدت اور ایک مرکز کے مفروضے کے ساتھ مشروط کر کے دیکھا جاتا ہے۔

پس ساختیات کو اس معنی میں بنیاد پرست بھی کہا گیا ہے کہ وہ استدلال ہی کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے اور یہی نوع انسان کے بارے میں اس تصور ہی کے منافی ہے کہ وہ ایک آزاد ہستی ہے۔ اس کا کوئی جوہر بھی نہیں ہے۔ وہ صرف textualisities کا ایک مہین جال ہے۔

پس ساختیات کو اکثر ردِ تشکیل کا نام بھی دیا گیا ہے۔ یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ پس ساختیات ایک عمومی اصطلاح ہے، جو بہ یک وقت کئی میلانات و عناصر کو محیط ہے اور ردِ تشکیل بھی اس میں سے ایک ہے۔ رچرڈ ہرلینڈ Richard Herland پس ساختیات سے متعلق تین گروہ بتاتا ہے:

1. ٹیل کوئیل نام کا فرانسیسی جرنل سے وابستہ گروہ، جو ژاک دریدا، جولیا کرسٹیوا اور دوسرے دور کے رولاں بارتھ سے متعلق ہے۔
2. گلیس ڈیلیوز Gilles Deleuze اور فیلکس گواتری Felix Guattari
3. میشل فوکو اور ژین باردیلار

رولاں بارتھ اپنے پہلے دور میں ساختیاتی مفکر تھا جس نے ساختیاتی طریقِ کار کا اطلاق جدید کلچر پر کیا تھا۔ اس نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف Mythologies میں اپنے عہد کے فرانس کی تہذیبی زندگی کا تہذیبی بشریاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا تھا۔ ساختیاتی تنقید میں اس کا ایک اہم مقام ہے۔ لیکن اس کے معروف اور متنازعہ مقالے 'مصنف کی موت' کی اشاعت کے بعد سے اس کا شمار بھی پس ساختیاتی مفکرین میں کیا جاتا ہے۔ پس ساختیات نے ساختیات سے اخذ کم کیا، رد و زیادہ کیا بلکہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ساختیات سائنسی معروضیت کے اس دعوے کے خلاف ردِ عمل ہے کہ وہ فہم و شعور کے تمام پہلوؤں پر محیط ہے۔ ژاک دریدا ردِ تشکیل کا بنیاد گزار ہے۔ جس نے رولاں بارتھ کی فکر پر گہرے اثرات قائم کیے۔ ژاک لاکاں اور جولیا کرسٹیوا کی تحلیل نفسی کی نظریات، میشل فوکو کے تاریخی تصورات اور لیوتار کی ثقافتی/سیاسی تحریروں پر بھی جو غیر معمولی طور پر اثر انداز ہوا۔ ان مفکرین کے بنیادی دعووں کو اس طرح ترتیب دی جا سکتی ہے:

1. زبان کوئی شفاف ذریعہ اظہار نہیں ہے، جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔
2. حقیقت زبان کی زائدہ ہے۔
3. آفاقی صداقت محض بھرم ہے۔ کسی قدر، کسی روایت، کسی سند، کسی نظام کو اہمیت نہیں۔

4. معنی کو استحکام نہیں، معنی ہمیشہ معرضِ التوا میں رہتے ہیں۔
5. نشان Sign متعین نہیں ہیں، وہ ہمیشہ ڈھلتے رہتے ہیں جس طرح معنی متعین نہیں ہیں اور تعلیق ان کا مقدر ہے۔
6. معنی اختلاف یا ضد پر منتج ہوتے ہیں۔ روشنی کا تصور تاریکی کے بغیر، رات کا تصور دن کے بغیر، سیاہ کا تصور سفید کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح لفظوں کا اپنی ضدوں سے آلودہ ہونا ایک ناگزیر عمل ہے۔
7. متن کے باہر کچھ نہیں ہے کیونکہ حقیقت بذاتِ خود متنی ہے۔ نام نہاد متنی تجزیے ہی سے متن کے تحت میں کارفرما فنی اور منطقی تناقضات کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے۔
8. معنی یا تشخصات identities اور وہ جو کچھ کہ خارج کیا جا چکا ہے، کا موجود ہونا ایک مابعد الطبیعیاتی التباس ہے۔ کیونکہ تمام موجود میں غیاب کی آلودگی کے رنگ کی آمیزش ہے۔
9. قرأت اپنے آپ میں متن سے جوجھنے والا عمل ہے جس کے لیے یہ فقرہ مشہور ہے کہ read the text against itself. جسے متن سے دو دو ہاتھ کرنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے اس متنی لاشعور تک پہنچنا شاید ممکن ہے جہاں وہ معنی چھپے بیٹھے ہوں جنھیں اُن کی بالائی سطح کے معنی کی عین ضد میں شمار کیا جا سکتا ہے۔
10. قرأت اور تفہیم آہستہ رو عمل کا نام ہے کیونکہ ہم نشانات کے ایک ایسے سلسلے سے دوچار ہوتے ہیں جس کا نہ تو کوئی اختتام ہے نہ ہی معنی میں وحدت ہوتی ہے۔ خود متن کی تہہ داری آہستہ رو قرأت کا تقاضہ کرتی ہے۔ آہستہ آہستہ معنی کی گرہیں کھلنے سے جو طمانیت حاصل ہوتی ہے اسے بارتھ نے 'جنسی انبساط' سے موسوم کیا ہے۔
11. متن کا بہ حیثیت کل کے بجائے اس کے ایک واحد اقتباس کا بطور تجزیہ کیا جاتا ہے تاکہ بالائی سطح سے ظاہر ہونے والے واحد المعنی کے بھرم کو ردّ کیا جا سکے۔ اس طرح زبان، معنی کی کثیر شقوں میں پھٹ کر بکھر جاتی ہے۔ بظاہر وحدت میں یہ بہ باطن عدم وحدت کو دیکھنے اور دکھانے کا عمل ہے۔
12. متن میں کئی طرح کے رخنے، درزیں، شکنیں اور وقفے واقع ہوتے ہیں۔ جن سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ کتنا کچھ ان کہا رہ گیا ہے۔ اس طرح کی عدم وحدتوں کو رخنہ در خطوط fault lines سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ ایسا ہی جیسے ارضیاتی محاورے میں چٹانوں کی

ٹوٹی ہوئی یا رخنہ دار شکلیں یہ ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ماضی میں وہ کتنے فطری حادثات سے گزری ہیں۔'

13. کوئی متن بے میل یا معصوم نہیں ہوتا۔ ہر متن دوسرے متن یا متون کی متفرق یادوں، بازگشتوں اور نقب کاریوں کا مرکب ہوتا ہے۔ دو متون کے درمیان اگر اس قسم کا رشتہ قائم ہے تو اسے بین المتونیت یا بین النصیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اگر یہ رشتہ زیادہ متون کے مابین ہے تو اسے تکثیر المتونیت transtextuality سے موسوم کیا گیا ہے۔ یہ متون کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل بھی نہیں ہے۔ بلکہ ایک دوسرے سے متصادم ہونے ایک دوسرے کو قطع کرنے ایک دوسرے میں حلول کرنے بلکہ ایک دوسرے کو بے اثر کرنے سے عبارت ہے۔ باختن نے اسے 'لسانی پیوندکاری' سے تعبیر کیا ہے۔

ڈیوڈ ڈیچز/محمد ہادی حسن

مغربی شعریات کے اہم سنگ ہائے میل

افلاطون

تہذیب کے ابتدائی ادوار میں شاعرانہ اور لغوی صداقت کے درمیان فرق پوری طرح واضح نہ تھا کیونکہ گفتگو اضطراری علامتوں کے ذریعے ہوتی تھی۔ ہر بیان استعاروں کی وساطت سے ہوتا تھا، اور جب بھی خارجی اشیا اور واقعات کے بیان یا ان کی ترجمانی کی ضرورت پڑتی تخیل سے مدد لی جاتی تھی۔ لیکن جب رفتہ رفتہ اخلاقی افکار منضبط اور فلسفیانہ نظام وضع ہو گئے تو قدرتی امر تھا کہ لغوی صداقت کے ابلاغ کے علاوہ اور مقاصد کے لیے زبان کا استعمال شک کی نگاہوں سے دیکھا جانے لگے۔ سوال کیا جانے لگا کہ اگر شاعری سچ نہ بولے تو کیا وہ اخلاق کے لیے مضر یا کم از کم ناکارہ نہیں؟ تعجب ہے کہ یہ بات کہ شاعرانہ تخیل ایک اپنا ہی تجزیۂ حقائق رکھتا ہے تہذیب کے ابتدائی ادوار کے لوگوں کے لیے تو کوئی اچنبھے کی بات نہ تھی، لیکن تہذیب کی نشوونما کے بعد ایک معما بن گئی جس کے حل کے لیے ادبی تنقید کی ضرورت پڑتی۔ تنقید شاعری کی تاریخ تہذیب کی عدالت میں شاعرانہ تخیل کی اس الزام سے صفائی کی روداد ہے کہ وہ انسان کے لیے مضر یا کم از کم بالکل بیکار ہے۔

اس صفائی کے پیش کرنے کا بدیہی طریقہ یہ تھا کہ تخیلی ادب (جس کی سب سے نمایاں صنف شاعری ہے) اور دوسرے اسالیب اظہار میں تمیز کی جائے۔ چنانچہ یہ دعویٰ کیا گیا کہ شاعر ایک مجذوب ہوتا ہے جو زبان کا استعمال عام انسانوں کی طرح نہیں بلکہ ایک الہامی طریقے سے کرتا ہے۔ اس دعوے نے شاعر کو احتساب کے معیار عام سے مبرا کر دیا اور اسے پیغمبر اور دیوانے کے بین بین ایک خاص حیثیت بخش دی۔ شاعر کے اس تصور میں زمانہ ماقبل تہذیب کے کچھ باقیات تھے۔ تہذیب کے ابتدائی مراحل میں بہت سے ایسے نبی ہوئے ہیں جو

وجد کے عالم میں خدا کے پیغام سنتے تھے اور پھر ان کو لوگوں تک پہنچاتے تھے۔ اس تصور کے
تحت کچھ اور نہیں تو شاعر اخلاقی پرسش سے معتوب ہو گیا۔ افلاطون فیڈرس (Phaedrus) میں
اس تصور کو یوں پیش کرتا ہے:

"جنون کی تیسری قسم وہ ہے جو ان لوگوں کو لاحق ہوتی ہے جن کے سر پر فنون
کی مقدس دوشیزاؤں کا سایہ ہو۔ یہ جنون کسی لطیف اور منزہ روح میں حلول
کر جاتا ہے اور اس روح کے اندر ایک خروش پیدا کر کے اس سے غنائیہ کلام
تخلیق کراتا ہے جس میں قدیم زمانوں کے سورماؤں کے کارنامے آیندہ نسلوں
کی ہدایت کے لیے بیان کیے جاتے ہیں لیکن اگر کسی شخص کو [illegible] یہ جنون
ہو اور وہ بت خانے کے دروازے پر آ کر دستک دے، اس امید پر کہ وہ اپنے
ہنر کے بل بوتے پر اندر داخل ہو سکے گا، تو ایسے شخص کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا
ہے۔ اس میدان میں فرزانہ دیوانے کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔"

اس موضوع پر افلاطون اس سے زیادہ سیر حاصل بحث سقراط اور ان کے درمیان ایک
مکالمے کی صورت میں کرتا ہے۔ اس کے کچھ اقتباسات کا ترجمہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔
سقراط کا روئے سخن این کی طرف ہے جو ایک داستان گو یا شعر خواں تھا جو شاعروں کا کلام لوگوں
کو پڑھ کر سناتا تھا:

"وہ ملکہ جو تمھیں ودیعت ہوا ہے محض ایک فن یا ہنر نہیں وہ ایک الہامی قوت
ہے۔ تم قدسی طاقتوں کے زیر اثر ہو۔ شاعر ایک لطیف الجہات، پرواز کی
طاقت رکھنے والی اور مقدس ہستی ہوتا ہے، اور وہ کوئی چیز اس وقت تک تخلیق
نہیں کر سکتا جب تک کہ اس پر ایک الہامی قوت کا قبضہ نہ ہو جائے اور اس کے
حواس بکھر کر زائل نہ ہو جائیں... خدا شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے اور
پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے۔"

لیکن ایک اور کتاب یعنی 'جمہوریہ' میں افلاطون شاعروں پر مفاد عامہ کے نقطۂ نگاہ سے جو
فیصلہ صادر کرتا ہے اس کی رو سے شاعر الہامی قوتوں کا حامل ہونے کے باوجود اس قابل نہیں
ہوتا کہ اسے ایک کامل جمہوریہ کے ذمہ دار شہریوں کے زمرے میں شامل کیا جائے۔
'جمہوریہ' کے حصہ دہم میں اس موضوع پر ایک مبسوط بحث ہے جو سقراط اور گلاکن کے

درمیان ایک مکالمے کی صورت میں ہے۔ اس میں سے کچھ اقتباسات کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے:

"ہمارے نظامِ مملکت میں جو مستحسن باتیں ہیں ان میں مجھے سب سے زیادہ وہ
قانون پسند ہے جو شاعری کے متعلق بنایا گیا ہے۔ یعنی نقالانہ شاعری کی
تردید۔
... شاعرانہ نقل ایک ایسی چیز ہے جو سننے والوں کے دماغوں پر ایک تباہ کن اثر
ڈالتی ہے، اور اس کی مضرت کا دفعیہ صرف یہ ہے کہ اس کی ماہیت کو پوری
طرح سمجھا جائے۔"

شاعرانہ نقل اس کی اصطلاح میں شاعری کی مرادف تھی کیوں کہ اس نے کسی جگہ ایسی
شاعری کا تذکرہ نہیں کیا جو نقل پر مشتمل نہ ہو۔ وہ شاعرانہ نقل کی ماہیت کی یوں تصریح کرتا ہے:

"جن چند منفرد اشیا کا ایک مشترک نام ہو تو ہم یہ قیاس کرتے ہیں کہ ان کی
ایک مشترک صورت ہے یا وہ ایک مشترک خیال یا 'مثال' کی ظاہری
شکلیں ہیں۔"

اس کے نزدیک ہر چیز کی اصل یہ مشترک صورت یا 'مثال' ہے جس کا خالق خدا ہے جو ہر
چیز کا صناعِ اول ہے۔ وہ ایک پلنگ کو نمونے کے طور پر لیتا ہے۔ دنیا میں ہزاروں پلنگ ہیں،
جنھیں مختلف بڑھئیوں نے بنایا، لیکن ان کا اصل منبع وہ مثالی پلنگ ہے جس کا نقشہ خدا کے ذہن
میں ہے۔ بڑھئی اس مثالی نقشے کی نقل کرتا ہے اگر ایک مصور پلنگ کی تصویر بنائے تو وہ بڑھئی کے
بنائے ہوئے پلنگ کی نقل کرتا ہے۔ یعنی نقل کی نقل۔ دوسرے الفاظ میں مصور کا بنایا ہوا پلنگ
حقیقت سے تین درجے دور ہوتا ہے شاعر کی تخلیق کی ہوئی چیزوں پر بھی یہی بات صادق آتی
ہے اس کی مصنوعات جھوٹی ہوتی ہیں۔

اس کے بعد افلاطون شاعر پر ایک اور اعتراض کرتا ہے۔ وہ یہ کہ انسانی انفعال یا جذبات
کو بیان کرتے وقت شاعر ہر دل عزیز بننے کی خاطر سننے والوں کے جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے،
بجائے اس کے کہ وہ انسانوں کو یہ سبق سکھائے کہ تحمل اور صبر کی مدد سے مصائب و آلام کا مقابلہ
کریں۔ چنانچہ ایک دروغ بافی اور دوسرے جذبات سفلی کی پرورش، ان دو جرموں کی سزا کے
طور پر افلاطون شاعر کے اوپر یہ حکم لگاتا ہے کہ وہ ایک منظم معاشرے کا شہری بننے کا مستحق نہیں۔
افلاطون نے شاعری پر جو بنیادی اعتراض کیا وہ ایک علمیاتی اعتراض ہے، یعنی اس کے

فلسفۂ مثالیات پر مبنی ہے۔ اگر حقیقت اشیاء کے اصلی خیال یا "مثالی" پر مشتمل ہے اور منفرد اشیا "امثال" کا محض ایک عکس یا ان کی نقل ہوتی ہے تو وہ شخص جو منفرد اشیا کی نقل کرے ایک نقل کی نقل اتارتا ہے یعنی وہ ایک ایسی چیز پیدا کرتا ہے جو حقیقت سے بہت بعید ہوتی ہے جو شخص مردوں کی حقیقت کو جانے بغیر ان کی نقل کرے یا ان کا خاکہ کھینچے یا ان کو بیان کرے وہ صرف اپنی جہالت ہی کا نہیں بلکہ اپنے پست مقاصد کا بھی ثبوت دیتا ہے۔ یہ بات قابل ملاحظہ ہے کہ ابتداءً افلاطون یہ دلیل مصور کے بارے میں پیش کرتا ہے، لیکن اس کے بعد وہ لگے ہاتھوں شاعر کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ شاعر اور مصور کے درمیان ایک نازک فرق ہے شاعر مصور کی طرح محض مادی اشیاء خارجی کی نقل نہیں کرتا بلکہ اکثر غیر مادی اشیا مثلاً افکار و جذبات کی بھی خاکہ کشی کرتا ہے قیاس چاہتا ہے کہ افلاطون نے اس فرق کو مدنظر رکھا ہوگا۔ غالباً اسی کی بنا پر وہ آگے چل کر ایسے شاعروں کا، مثلاً حماسہ نویسوں المیہ نویسوں کا تذکرہ کرتا ہے جن کا موضوع کلام انسانی کارنامے اور تجربے تھے۔

ایک فلسفی کا عملی منفعت اور افادیت پر اصرار قدرے تعجب انگیز ہے، لیکن یہ فراموش نہ کرنا چاہیے کہ جمہوریہ میں افلاطون کا موضوع مفید شہریوں کے پیدا کرنے کے لیے مناسب ماحول تھا۔

افلاطون کے تصور شاعری میں ایک بنیادی تضاد ہے۔ ایک طرف تو وہ شاعر کو نقیب الرحمان سمجھتا ہے اور دوسری طرف اسے راندۂ درگاہ قرار دیتا ہے۔ یہ تضاد تہذیب کی تاریخ میں شروع سے آخر تک دکھائی دیتا ہے۔ افلاطون کا معما عالم مابعد الطبیعیات اور اخلاق معلم دونوں کا معما ہے۔ یہ فلسفے اور شاعری کی پرانی جنگ ہے۔ اس جنگ کے تصفیے کا کوئی نسخہ افلاطون نے صریح طور پر تجویز نہیں کیا۔ لیکن قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس تصفیے کے امکان کو تسلیم کرتا تھا۔ چنانچہ اس کے نظام فکر میں فلسفیانہ شاعری کے لیے جگہ ہے، جو جمالیاتی عمل کے ذریعے حواس کی دنیا سے حقائق کی دنیا میں جانے کے لیے ایک پل مہیا کرتی ہے، کیونکہ وہ تشبیہ و استعارے کے ذریعے کلی صداقتوں کو بیان کرتی ہے۔ خود افلاطون کی نگارشات فلسفیانہ شاعری کی نادر مثالیں ہیں۔

ارسطو

افلاطون کے شاگرد رشید ارسطو نے فن شاعری کا انسانی ذہن کے ایک آزاد اور خود مختار

عمل کی حیثیت سے جائزہ لیا اور اسے صداقت پر مبنی، سنجیدہ اور مفید پایا۔ وہ افلاطون کے تصور نقل کو تسلیم کرتا ہے، لیکن اس میں ایک بہت دور رس ترمیم کرنے کے بعد۔ اس کے نزدیک تین قسم کی چیزوں کی نقل ممکن ہے۔ (اول) چیزیں جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں، (دوم) چیزیں جیسی کہ وہ نقل کرنے والے کے عندیے میں یا دوسرے لوگوں کے کہنے کے مطابق ہیں، (سوم) چیزیں جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔ تیسری قسم کی چیزیں وہی ہیں جنھیں افلاطون نے "مثالوں" کا نام دیا تھا۔ جب شاعر اس تیسری قسم کی چیزوں کو بیان کرتا ہے تو وہ ناقص چیزوں کو یعنی پہلی دو قسموں کی چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے۔ فن کا کام یہ ہے کہ فطرت کے نقائص کو دور کرے۔ فطرت ایک مقصد کے مطابق مصروف عمل ہے، لیکن اس کی تکمیل میں ہمیشہ کامیاب نہ ہوتی، کیونکہ جبر یا مادے کے مزاحم اس کے راستے میں حائل ہوتے ہیں۔ فن ان مزاحم کو ہٹا کر فطرت کو کمال بخشتا ہے جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی تخلیقات ایک ایسا لذت کا سرچشمہ ہوتی ہیں جو تہذیب اخلاق کے حق میں مفید ہوتی ہے۔ اسی سلسلے میں ارسطو شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعر افراد کے افعال اور جذبات کو ایسے طور پر بیان کرتا ہے وہ عمومی اور آفاقی بن جاتے ہیں۔ اس لیے شاعری کو تاریخ پر تفوق حاصل ہے۔ شاعر امکان و وجوب کے قوانین کو دخیل راہ بنا کر جزئی واقعات کو ایک ایسی کلیت اور عمومیت بخش دیتا ہے کہ وہ فلسفیانہ صداقتیں بن جاتے ہیں۔ چنانچہ ارسطو کے نزدیک شاعری تاریخ نویسی سے زیادہ فلسفیانہ عمل ہے۔ جہاں افلاطون کے نظام میں شاعری کے لیے فلسفے کا درجہ حاصل کرنے کا محض ایک بعید امکان تھی وہاں ارسطو اس کو فلسفے کی جان سمجھتا ہے کیونکہ وہ مثالی تجربے کی عکاسی کرتی ہے۔ اس ضمن میں ارسطو کا یہ نکتہ تنقید شعری کے لیے بڑے درجے کی اہمیت رکھتا ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے۔ اس معیار نے شاعری کو زندگی کی غلامی سے رہا کر کے اس کا مد مقابل بنا دیا۔

لانجائنس

تیسری صدی عیسوی میں لانجائنس (Longinus) نے ایک نئے نقطۂ نگاہ سے ادب کا جائزہ لیا۔ ارسطو کی اس رائے کو قبول کر کے کہ شاعری ایک خاص قسم کی لذت بخشتی ہے، لانجائنس نے اس امر کی تحقیق کی کہ شاعری کا نشاط بخش اثر مخاطب پر کیا ہوتا ہے اور اس طرح تنقید کا سب سے پہلا تاثیری نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک پڑھنے یا سننے والا کسی ادبی تخلیق کی

قدر و قیمت کا اندازہ صرف اپنے مشاہدہ نفس کے ذریعے کرسکتا ہے۔ اگر اس کے اوپر ادبی تخلیق کی عظمت یا جذباتی قوت کا اثر اتنا زیادہ ہو کہ اس پر وجد کی کیفیت طاری ہوجائے تو وہ تخلیق اعلیٰ پائے کی ہے۔ لانجائنس نے اس پر بحث نہیں کی کہ یہ کیفیت وجد بذات خود اچھی ہوتی ہے یا نہیں، تاہم جب وہ یہ شرط عاید کرتا ہے کہ وجد کی کیفیت ادبی تخلیق کی عظمت اور قوت کا نتیجہ ہو تو لازماً وہ ادبی لذت کو انسان کی بہترین کیفیتوں سے منسلک کرتا ہے۔ اس نے جو یونانی لفظ استعمال کیا اس کے لغوی معنی ہیں علو یا رفعت۔

لانجائنس اس معیار کو صرف ایک قاری تک محدود نہیں رکھتا، بلکہ اسے ایک عالمگیر حیثیت دیتا ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ اعلیٰ پائے کا ادب وہ ہے جو پڑھنے والے کے دل میں ہیجان اور وجد پیدا کرے، صرف ایک ہی بار نہیں بلکہ بار بار اور صرف ایک انسان کے دل ہی میں نہیں بلکہ مختلف پیشوں، مشغلوں، عمروں اور ملکوں کے لوگوں کے دلوں میں۔

ملاحظہ طلب بات یہ ہے کہ لانجائنس کا یہ نظریہ افلاطون کے نظریے کی عین ضد ہے۔ لانجائنس صرف فنی تخلیق ہی سے بالیدگی جذبات پیدا کرنے کا تقاضا نہیں کرتا بلکہ یہ تقاضا بھی کرتا ہے کہ فن کار خود اعلیٰ مسرت کا نمونہ ہو۔

فلپ سڈنی

اس کے بعد ایک اہم سنگ میل فلپ سڈنی کا تنقیدی مضمون 'شاعری کا جواز' (The Defence of Poesie) تھا۔ تخیلی ادب کے برخلاف (جو سڈنی کی اصطلاح میں شاعری کا مترادف تھا) اتقائیوں (Puritans) کا یہ الزام تھا کہ وہ منافی اخلاق، ضعف انگیز، دروغ پرست اور اوباشی پسند ہوتا ہے۔ وہ لوگ اپنی حمایت میں افلاطون کی زبردست سند پیش کرتے تھے یعنی جمہوریہ سے شاعروں کا اخراج۔

سڈنی شاعری کی قدامت پر زور دیتا ہے اور اس نے تہذیب کی ترقی میں جو حصہ لیا ہے اس کو سراہتا ہے۔ مثلاً وہ یہ شہادت پیش کرتا ہے کہ اولین فلسفیوں اور سائنس والوں نے نظم میں اظہار خیال کیا۔ لیکن ارسطو پہلے ہی کہہ چکا تھا کہ محض وزن و بحر کی موجودگی طبعی علوم کی کتابوں کو شاعری کا درجہ نہیں بخش سکتی۔

سڈنی سولن (Solon) کی مثال پیش کرتا ہے اور اس نے نظم میں سرزمین اوقیانوس کی جو

داستان لکھی تھی اس کی تعریف کرتا ہے۔ اس مثال میں دو باتیں غور طلب ہیں۔ ایک تو نظم کا استعمال، دوسرے داستان۔ شاعری میں صرف وزن و بحر ہی نہیں ہوتے، بلکہ واقعات کا اختراع بھی ہوتا ہے، یعنی ایک تخیلی کہانی۔

اس کے بعد وہ افلاطون کے شاعرانہ انداز بیان کو خراج عقیدت پیش کرتا ہے، جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ انداز بیان کو بھی شاعری کا ایک لازمی عنصر سمجھتا ہے۔ پھر وہ یونانی مورخ ہیروڈوٹس (Herodotus) کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہیروڈوٹس اور اس کے تابعین سب نے جذبات انسانی کو جس ہیجان انگیز طریقے سے بیان کیا ہے وہ طریقہ انھوں نے شاعری سے مستعار لیا تھا۔ چنانچہ اس کے نزدیک شاعری میں تین عنصر لازمی ہیں، یعنی اختراع، خوش بیانی اور جذب انگیزی۔ دوسرے الفاظ میں شاعری تاریخی اور اخلاقی مضامین کے بیان کرنے کا ایک عمدہ طریقہ ہے۔ بہر کیف اس کی قدر و قیمت نفس مضمون پر منحصر ہوتی ہے۔

سڈنی کی یہ رائے ایک ایسی رائے ہے جو مدتوں سے عام لوگوں میں رائج ہے عام لوگ شاعری کو بذات خود کوئی اعلیٰ صنف کلام نہیں سمجھتے بلکہ دوسرے علوم کی ایک حسین کنیز۔ بہر حال معلم، مورخ، فلسفی اور عالم کی حیثیت سے شاعر کا جو درجہ ہے اس سے قطع نظر سڈنی کے نزدیک اشعار کی ایک اور حیثیت بھی ہے۔ وہ یہ کہ وہ ایک صناع، ایک مخترع، ایک موجد بھی ہے۔ وہ نئی چیزیں بناتا ہے اور اس امر میں وہ دوسرے علوم و فنون کی مشق کرنے والوں سے ممتاز ہے۔ سڈنی اس نکتے کو ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"انسان کا کوئی فن ایسا نہیں جو فطرت کی مہیا ہوئی چیزوں پر مبنی نہ ہو۔
صرف شاعر ایک ایسا فن کار ہے جو فطرت کی لکیری فقیری سے انکار کرکے،
اپنی قوت ایجاد کے بل بوتے پر، ایک نئی فطرت تخلیق کرتا ہے اور ایسی چیزیں
ایجاد کرتا ہے اور جو یا تو فطرت کی چیزوں کی اصلاح یافتہ صورتیں ہوتی ہیں یا
ان سے بالکل جداگانہ نئی چیزیں ہوتی ہیں۔"

اس کے معنی یہ ہوئے کہ سڈنی کے نزدیک شاعر صرف یہی نہیں کہ جو چیزیں پہلے ہی سے موجود ہیں ان کی نقل کرے، ان کا خاکہ اتارے، ان کا اظہار کرے یا ان سے بحث کرے، بلکہ وہ بالکل نئی چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ اس دعوے کا جو پہلو خاص طور پر دلچسپ ہے وہ یہ ہے کہ شاعر جو چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ وہ چاہے فطرت کی چیزوں کا نقش ثانی ہوں یا بالکل نئی چیزیں، بہر حال

فطرت کی چیزوں سے بہتر ہوتی ہیں۔ یہاں وہ افلاطون کا حربہ اس کے برخلاف استعمال کر جاتا ہے۔ افلاطون کا اعتراض یہ تھا کہ شاعر محض اشیائے فطری کی نقل کرتا ہے جو خود ایک ازلی و ابدی خیال یا 'مثال' کی کہ جو صانع کائنات کے ذہن میں ہے نقل ہوتی ہیں۔ سڈنی کہتا ہے کہ شاعر کی تخلیقات اشیائے فطری کی نقل نہیں ہوتی بلکہ ان کی تجدید اور نئے سرے سے تشکیل ہوتی ہیں" اور یہ تجدید و تشکیل اس خیال کے مطابق، حقیقت کے اس نقشے کے مطابق ہوتی ہے جو اس کے ذہن میں ہوتا ہے۔ یہ خیال، حقیقت کا یہ ذہنی نقشہ، افلاطون کی 'مثال' کی ایک دوسری صورت معلوم ہوتا ہے۔ البتہ سڈنی اس امر کی صراحت نہیں کرتا۔

ارسطو کا جو یہ نظریہ تھا کہ شاعر اشیائے فطرت کی اصلاح کر کے ان کی نقل کرتا ہے۔ سڈنی اس پر یہ اضافہ کرتا ہے کہ پڑھنے والا بھی شاعر کے بیان سے متاثر ہو کر بیان کردہ چیز کی نقل کرتا ہے گویا نقل پڑھنے والے کے حصے میں بھی آ گئی۔ شاعر کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے کے لیے لذت اور ہدایت دونوں مہیا کرے۔

سڈنی شاعری کی اخلاقی تعلیم کے ایک ذریعے کی حیثیت سے فلسفے اور تاریخ دونوں پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ فلسفے کی طرح محض مجرد افکار کا ایک خشک اور دماغ پاش مجموعہ نہیں ہوتی، بلکہ زندہ انسانوں کے افعال و جذبات کو پیش کرتی ہے۔ اسی طرح جہاں تاریخ پر یہ مجبوری عائد ہے کہ وہ انسانی افعال کو من و عن پیش کرے وہاں شاعر اس کا مجاز ہے کہ اخلاقی ہدایت یا عبرت کی خاطر نیکی کو نیک تر اور بدی کو بدتر بنا کر دکھائے، یعنی نیکی کے حسن اور بدی کے قبح کو اور بھی نمایاں کرے۔ اس سے سڈنی کی مراد یہ ہے کہ جس عالم مثال کا نقشہ شاعر کھینچتا ہے اس عالم میں انسانی افعال اور ان کے نتائج ایسے ہی ہوتے ہیں جیسے ہونے چاہئیں، نہ کہ جیسے واقعات کی دنیا میں ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے بیان کردہ واقعات کائنات کے ایک افضل اخلاقی نظام کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ لیکن ایک بنیادی شرط یہ ہے کہ شاعر کا اسلوب اظہار ایسا ہو کہ پڑھنے والے کو متاثر کر سکے۔ یہاں سڈنی کے نظریے میں شاعری اور بلاغت کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ شاعر کو فلسفہ و تاریخ پر صرف مضمون کے اعتبار سے تفوق نہیں، بلکہ طرز بیان کے نقطۂ نگاہ سے بھی ہے۔

یہ امر تنقید شاعری کی تاریخ کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ سڈنی نے شاعری کا ایک ایسا اخلاقی نظریہ پیش کیا ہے۔ جس کی رو سے اخلاقی ہدایت کے ساتھ ساتھ حسن بیان بھی شاعری کے لوازم میں شمار ہونے لگے۔ یعنی شاعری صرف تعلیم ہی کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ تلذذ کا سامان بھی مہیا کرتی ہے۔ اگر ان دونوں عناصر کو ایک دوسرے سے جدا کیا جائے تو ایک طرف افادی اور دوسری طرف 'جمالیاتی' نظریہ شاعری کے مطالبات ہاتھ لگتے ہیں۔

سڈنی کا نظریہ شاعر کو مضمون اور طرز بیان دونوں کے اعتبار سے ایک اخلاقی معیار کا پابند کرتا ہے اور اسے بجائے خود کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ یعنی اس کے مطابق شاعری اپنا معیار آپ نہیں۔ ارسطو کی 'بوطیقا' نہ صرف شاعری کا جواز تھی بلکہ اس کے حق میں ایک اعلان خود مختاری بھی تھی۔ سڈنی صرف اس کا جواز پیش کرتا ہے اسے مقصود بالذات قرار نہیں دیتا۔ افلاطون کے مسئلے کا جو حل سڈنی نے پیش کیا اس کے مطابق شاعر کامل جمہوریہ کا شہری بننے کے تو قابل ہو جاتا ہے، لیکن ایک آزاد شہری نہیں بنتا۔ اس کی انفرادیت بڑی محدود ہو جاتی ہے۔

ڈرائیڈن اور پوپ

سڈنی کے مضمون کے بعد ایک معرکہ انگیز مضمون ڈرائیڈن (Dryden) کا Essay on Dramatic Poesie ہے۔ ڈرائیڈن کے اس مضمون کا موضوع ڈرامائی ادب ہے، تاہم وہ جابجا ضمناً شاعری کے متعلق بھی اظہار رائے کرتا ہے۔ اس کی رائے میں شاعری کا کام یہ ہے کہ پڑھنے والوں کو ایک دل فریب اور پر لطف طریقے سے انسانی فطرت کے حقائق سے آشنا کرے۔ چنانچہ شاعری ڈرائیڈن کے نزدیک علم کی ایک شاخ ہے۔ یعنی وہ شاخ جسے موجودہ زمانے میں ہم نفسیات کہتے ہیں۔ جس طرح سڈنی کے یہاں شاعری اخلاق کی مددگار تھی اسی طرح ڈرائیڈن کے یہاں وہ نفسیات کی تعلیم کا ایک وسیلہ ہے۔ ڈرائیڈن اپنے نظریے کی تشریح یوں کرتا ہے کہ جب کسی ڈرامے میں ہم انسانی جذبات و واردات کو کارفرما دیکھتے ہیں تو انھیں دیکھ کر ہمیں اپنے ذاتی تجربے یاد آتے ہیں اور ڈرامے کے کرداروں کے لباس میں ہم اپنے آپ کو شناخت کرتے ہیں۔ اس سے ہمیں اپنی فطرت اور انسانی فطرت کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ڈرائیڈن کے مقابلے میں (Pope) نے یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعری ایسے خیالات کا اظہار کرتی ہے جو پہلے بھی اکثر لوگوں کے دلوں میں آ چکے ہیں لیکن ایسے عمدہ طریقے سے پہلے کبھی بیان نہیں کیے گئے۔ چنانچہ اس کے نزدیک شاعری کا طرۂ امتیاز طرز بیان ہے۔ اس نے

بدلتے۔ اگر اس کے نام کا سکہ بہت آہستہ آہستہ جم رہا ہو تو اسے اس پر قانع رہنا چاہیے، اپنے معاصرین کی ستائش کی پروا نہ کرنی چاہیے اور آنے والی پشتوں کے انصاف پر اپنے دعووں کا فیصلہ چھوڑ دینا چاہیے۔ اسے چاہیے کہ وہ جو کچھ لکھے فطرت کے ترجمان اور نوع انسانی کے قانون ساز کی حیثیت سے لکھے اور اس بات کو ذہن نشین رکھے کہ وہ آنے والی پشتوں کے خیالات کا معلم اور ان کی رسوم و عادات کا صورت گر ہے، کیونکہ اس کی ہستی مکان و زمان سے ماورا ہے۔"

شاعر کے لیے یہ کس قدر سخت گیر منشور ہدایت ہے! سڈنی کا مطالبہ یہ تھا کہ شاعری کو اخلاقی طور پر منفعت بخش ہونا چاہیے، لیکن چونکہ وہ اس بات سے آشنا تھا کہ زندگی اپنی اصلی صورت میں اخلاق آموز نہیں ہوتی اس لیے اس کا اصرار تھا کہ شاعر کو ایک نئی اور بہتر دنیا خلق کرنی چاہیے۔ جانسن کا تقاضا یہ ہے کہ شاعر اصلی زندگی کی آئینہ داری بھی کرے اور اس کے ذریعے تہذیب اخلاق بھی کرے۔ اگر اصلی زندگی مصلح اخلاق نہ ہو تو پھر کیا کیا جائے؟ اس کا جواب جانسن کے یہاں کوئی نہیں، کم از کم جہاں تک شاعری کا تعلق ہے۔

کیا شاعر کے پاس کوئی خاص قسم کا علم ہوتا ہے جو حقیقت پر مبنی ہوتا ہے اور درس آموز بھی ہوتا ہے، اس استفسار کی ابتدائی کسمساہٹ ہمیں سڈنی، ڈرائیڈن اور جانسن کے خیالات میں محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اس کے جواب کے لیے ہمیں بعد میں آنے والے ایک دور، یعنی رومانی دور کا انتظار کرنا پڑے گا۔

شاعری کی ماہیت دریافت کرنے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ عمل شعر گوئی کے نتیجے یعنی شعر کا معائنہ کیا جائے اور دوسرا یہ کہ یہ پتہ چلایا جائے کہ شاعر کیا کرتا ہے اور اس کا طریق کار کیا ہوتا ہے۔ یعنی ایک سوال تو یہ ہے کہ شاعری کسے کہتے ہیں اور دوسرا یہ کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟

ورڈزورتھ

ورڈزورتھ (Wordsworth) اپنے مجموعۂ کلام (Lyrical Ballads) کے دوسرے ایڈیشن کے مقدمے میں، جو تنقید شعری کے غیر فانی شاہکاروں میں شمار ہوتا ہے، سب سے پہلے

ڈرائیڈن کے نظریے کے صرف ایک عنصر یعنی عمدگی بیان کو قبول کیا ہے۔ ڈرائیڈن کے نظریے کا جو دوسرا عنصر تھا یعنی ہدایت یا تعلیم، اس کی مزید تشریح ہمیں، جہاں تک انگریزی زبان کے برگزیدہ نقادوں کا تعلق ہے، ڈاکٹر جانسن (Dr. Johnson) کے یہاں ملتی ہے۔

ڈاکٹر جانسن

ڈاکٹر جانسن شیکسپیئر کی تعریف جن الفاظ میں کرتا ہے ان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شیکسپیئر کی حقیقت نگاری کا مداح ہے۔ ڈاکٹر جانسن کہتا ہے:

"شاعر کا فرض یہ ہے کہ ایک فرد بشر کا نہیں بلکہ ساری نوع انسانی کا جائزہ لے اور فطرت انسانی کے عام مظاہر میں جو خواص قدر مشترک ہیں ان کو اجاگر کرے۔ اس کا کام نہیں کہ کسی پھول کی رگوں کی گنتی کرے یا کسی جنگل کے درختوں میں جو مختلف رنگ نمودار ہیں ان کو بیان کرے۔ فطرت کے جو خاکے وہ کھینچے ان میں اسے ایسے نمایاں اور موٹے موٹے نقوش دکھانے چاہئیں کہ دیکھنے والے کا ذہن اصل کی طرف منتقل ہو جائے۔ وہ باریک فرق، جن پر کسی شخص کی نگاہ پڑی ہوگی اور کسی کی نہ پڑی ہوگی، ان کو اسے نظر انداز کر دینا چاہیے اور ان کے مقابلے میں ایسی خصوصیات کو بیان کرنا چاہیے جو سرسری نگاہ اور غائر نگاہ دونوں پر واضح ہوں... لیکن فطرت کا علم شاعر کے فرض کا محض ایک حصہ ہے۔ اسے زندگی کی تمام صورتوں اور کیفیتوں سے بھی واقف ہونا چاہیے۔ اس کا فرض منصبی ہے کہ وہ ہر قبیل کے انسانوں کے دکھ سکھ کا اندازہ لگا سکے، تمام انسانی جذبات اور جذبات کے ہر قسم کے مجموعے کا نبض شناس ہو اور اس کا کھوج لگائے کہ نفس انسانی اجتماعی اداروں اور آب و ہوا اور رسم و رواج کے اتفاقی اثرات کے ماتحت بچپن کی شوخی و شنگی سے لے کر بڑھاپے کی حسرت و ناامیدی تک کس طرح تغیر پذیر ہوتا ہے۔ اسے چاہیے کہ اپنے ملک اور زمانے کے تعصبات سے اپنے آپ کو پاک کرے، نیکی و بدی کی لازوال قدروں کو پہچانے، رائج قوانین اور متداول آرا سے صرف نظر کرے، اور صرف ان کلی اور ماورائی قوانین کے سامنے سر تسلیم خم کرے جو کبھی نہیں

یہ سوال کرتا ہے کہ شاعر کسے کہتے ہیں؟ اس کا روئے سخن کن لوگوں کی طرف ہوتا ہے؟ اور اس سے کس قسم کی زبان کی توقع رکھنی چاہیے؟ نقد شاعری کے دو رخ ہیں۔ اول ایک عمل یعنی شعر گوئی، دوم اس عمل کی پیداوار یعنی شعر۔ شاعر کے متعلق بنیادی سوالات کا جواب ان دونوں پہلوؤں پر نگاہ ڈال کر بھی دیا جا سکتا ہے۔

اس عصر انگیز مقدمے میں جس نے مغربی تنقید شعر کا رخ بدل کر رکھ دیا، ورڈز ورتھ اپنے پیش رو ناقدوں کے خیالات کے متفرق رشتوں کو منسلک کرتا ہے، یعنی ارسطو کا یہ مقولہ کہ شاعری جزئیات کو کلیات میں تبدیل کرتی ہے، سڈنی نے اس میں جو تصرف کیا، ڈرائیڈن کا یہ اصرار کہ شاعری فطرت انسانی کی عکاسی ہے اور ڈاکٹر جانسن نے عکاسی میں جس تعمیم کا اضافہ کیا۔ علاوہ بریں وہ ڈرائیڈن اور جانسن کے مقابلے میں اس مسئلے کی زیادہ گہری تدقیق کرتا ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی عکاسی ہمارے لیے سامان لطف کیوں بہم پہنچاتی ہے۔ اس تدقیق کے ذریعے وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ایک طرف انسان کا نفسیاتی ڈھانچا اور دوسری طرف نظام کائنات یہ دونوں ایک دوسرے کے متوازی ہیں، اور شاعر عمومی اور ہمہ گیر حقیقتوں کا اظہار اس وجہ سے کرتا ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہوتا ہے جو اپنے جذبات و واردات سے حظ حاصل کرتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اس روح زندگی سے جو اس کے اندر سرایت کیے ہوئے ہوتی ہے زیادہ لذت اندوز ہوتا ہے، کیونکہ کائنات کے حادثات و واقعات میں اسی قسم کے جذبات و واردات کے جو مظاہر ہوتے ہیں وہ لطف لے لے کر ان کا مشاہدہ کرتا ہے اور جہاں وہ مظاہر خارجی دنیا میں دکھائی نہیں دیتے وہاں وہ انھیں اپنی طرف سے ابھار کر لیتا ہے۔ شاعری کا کام اسی قسم کا حظ مہیا کرنا ہے۔ اس کا جواز ورڈز ورتھ اپنے مقدمے کی ذیل کی عبارتوں میں پیش کرتا ہے:

> "بلاواسطہ لذت مہیا کرنے کا یہ التزام کوئی ایسی چیز نہیں کہ اسے شاعر کے فن کی توہین سمجھا جائے۔ توہین تو کیا یہ اس کے لیے طرۂ افتخار ہے۔ شاعر ایک ایسا گیت گاتا ہے جس میں ساری نوع انسانی اس کی ہم آواز ہوتی ہے۔ حقیقت کو انجمن کی زینت بناتا ہے اور اسے ہماری شبانہ روز کی مونس و غمگسار سمجھ کر اس کے حضور میں اظہار مسرت کرتا ہے۔
>
> "شاعری علم کی روح رواں ہے۔ وہ سائنس کے چہرے پر جذبات کی رونق ہے۔
>
> "اگر کبھی ایسا وقت آیا کہ جب وہ چیز جسے ہم آج کل سائنس کہتے ہیں عام

> لوگوں کے لیے آئے دن کی ایک آشنا ہستی بن کر گویا گوشت پوست کا جامہ پہن لے گی، تو اس قلب ماہیت کی تکمیل کی خاطر شاعر اپنی ملکوتی روح اس کے اندر حلول کر دے گا، اور پھر اس نئی ہستی کا خاندان انسانی کے ایک رکن کے طور پر خیر مقدم کرے گا۔"

ورڈز ورتھ افلاطونی معمے کا ایک نیا حل پیش کرتا ہے۔ شاعری نقل کی نقل نہیں، بلکہ انسانی فطرت اور خارجی مظاہر کے درمیان جو علاقہ ہے اس کی ایک زندہ اور حسین تمثال ہے جو بیک وقت لذت بخش بھی ہے اور لذت کے اصول کی ہمہ گیر اہمیت پر بھی دلالت کرتی ہے۔ وہ جذبات کو برانگیختہ کر کے انسان کو مشتعل نہیں بناتی، کیونکہ جذبات ایسی چیز ہی نہیں جو انسان کو مشتعل بنائے۔ اس کے برعکس وہ انسان کے لیے تعلیم و تزکیہ کا وسیلہ ہوتے ہیں۔

ورڈز ورتھ نے اس کی تصریح تو کر دی کہ شاعر کیا کرتا ہے اور اس کے کام کی نوع انسانی کے نقطۂ نگاہ سے کیا اہمیت ہے۔ لیکن اس امر کو تشنۂ توضیح چھوڑ دیا کہ شاعر کے بلند مقصد کا اس کے انداز بیان پر کیا اثر ہوتا ہے اور یہ شعری تخلیق دوسری اصناف کلام سے کن باتوں میں ممتاز ہوتی ہے۔ جہاں تک وزن و بحر کا تعلق ہے، انھیں وہ شعر کے لوازم میں شمار نہیں کرتا تھا بلکہ محض ایک آرائش سمجھتا تھا۔ رہی شاعرانہ زبان، سو اس موضوع پر اس کا یہ خیال تھا کہ چونکہ شاعر کا تعلق انسان اور فطرت کے عظیم اور بنیادی مظاہر سے ہوتا ہے اس لیے اسے چاہیے کہ عارضی اور اتفاقی زینتوں کو بالائے طاق رکھ کر وہی سیدھی سادی زبان استعمال کرے جسے عام انسان اپنے آئے دن کے تجربوں میں استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اس کے نزدیک انداز بیان ایک ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ اگر جذبات سچے اور فوری ہوں گے تو پیرایۂ اظہار خود بخود مؤثر ہو جائے گا۔ شاعر کو سخن آرائی کی خاص کوشش کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔

کولرج

ورڈز ورتھ کے دلائل کی اس فروگزاشت کو پورا کرنے کے ضمن میں کولرج (Coleridge) نے شاعری کی اہمیت اور قدر و قیمت کے بارے میں ایک نئی قسم کی فلسفیانہ تحقیق کی داغ بیل ڈالی۔ ذیل میں اس کی خود نوشت سوانح عمر Biographia Literaria کے چودھویں باب میں اس موضوع پر ایک عبارت کا ملخص ترجمہ دیا جاتا ہے:

توجہ کی طالب ہو، ایسی توجہ جس کا خاتمہ تنزل چاہے، وہ دوبارہ کی منزل ہو جاتا ہے
عمل بھی نہیں کرتی..."

"شاعری کیا چیز ہے؟" یہ سوال ایک دوسرے سوال سے کہ شاعر کسے کہتے
ہیں؟ اس قدر قریب کا تعلق رکھتا ہے کہ دونوں کا جواب ایک ساتھ دینا
ضروری ہے۔۔۔ شاعر کامل ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو انسان کی تمام و کمال روح
کو بروئے کار لاتا ہے، ایسے طور پر کہ اس کی قوتیں اپنے اپنے مرتبے اور اپنی
اپنی اہمیت کے مطابق ایک دوسری کی شریک عمل ہو جاتی ہیں۔ وہ اس ساحرانہ
قوت امتزاج کی بدولت جسے ہم اوپر تخیل کا نام دے چکے ہیں، روح انسانی
کی ساری قوتوں کو ایک دوسری سے آمیز کر کے، ایک دوسری کے ساتھ گوندھ
کر ان کو ایک دیوسیت وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ قوت شیرازہ بندی
ابتدا ارادہ و فہم کے ذریعے بروئے کار آتی ہے اور ان کی مسلسل اور مشفقانہ
نگرانی کے ماتحت سرگرم عمل رہ کر اپنے آپ کو ایک جامع متضادین، ایک
بالغ تطبیق کی صورت میں بے نقاب کرتی ہے۔ وہ مشابہت کو اختلاف
کے ساتھ، عمومی کو خصوصی کے ساتھ، مرئی کو غیر مرئی کے ساتھ، فرد کو جماعت
کے ساتھ، جدت و تازگی کے احساس کو پرانی اور مانوس چیزوں کے ساتھ،
ایک غیر معمولی ہیجان جذباتی کو ایک غیر معمولی ربط فکری کے ساتھ، ہمیشہ
بیدار رہنے والی صیابت رائے اور ثابت قدمی کو گرم جوشی اور عمیق یا شدید
جذبات کے ساتھ، اور اسی طرح کی اور متخالف یا مختلف چیزوں کو ایک دوسرے
کے ساتھ ملا کر ایک کر دیتی ہے۔ اگر چہ وہ فطری اور مصنوعی کو بھی ہم آہنگ
کرتی ہے تاہم فن کو فطرت کے تابع اور اسلوب بیان کو مضمون کے تابع رکھتی
ہے اور اس معاملے میں احتیاط برتتی ہے کہ یہ شاعر کا رعب شعر کی محبت پر کبھی
غالب نہ ہونے پائے۔"

اس عبارت کا سلسلۂ دلائل کافی پیچیدہ ہے۔ بہر حال جہاں تک اس کا سمجھنا ممکن ہے
کولرج کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری نظم سے زیادہ وسیع چیز ہے۔ شاعری کے لیے کلام
موزوں تو کیا، کلام ہونا بھی ضروری نہیں۔ وہ زبان کے استعمال کے بغیر بھی کی جاسکتی ہے۔

چنانچہ نہ صرف فلسفہ و سائنس کی تحریروں پر بلکہ تصویروں اور مجسموں پر بھی لفظ شاعری کا اطلاق
ہوسکتا ہے۔ ان معنوں میں شاعری 'شعریت' کی مترادف ہے۔ وہ قوت جس کی مدد سے شاعر
انسان کی تمام و کمال روح کو مصروف عمل کرتا ہے، تخیل ہے۔

تخیل سے کولرج کی جو مراد تھی اس کی تشریح اس نے ذیل کے الفاظ میں کی ہے:

"میرے نزدیک تخیل دو طرح کا ہوتا ہے، یعنی اولی اور ثانوی۔ اولی تخیل
میری رائے میں تمام ادراک انسانی کا منبع و مخرج اور اہم ترین وسیلہ ہے۔ وہ
شخص محدود میں شخص لامحدود کے ازلی و ابدی عمل تکوین کی، جو کہ 'میں ہوں' کی
صورت میں پہلے پہلے نمودار ہوا، ایک تکرار ہے۔ ثانوی تخیل اولی تخیل کی
صدائے بازگشت ہے۔ وہ شعوری ارادے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتا ہے، لیکن
اس کے باوصف جہاں تک اس کی فعالی کی کیفیت کا تعلق ہے اسے اولی تخیل
ہی کی ایک صورت کہنا چاہیے۔ البتہ اپنی فعالی کی کمیت میں اور اپنے طریق
کار میں وہ اولی تخیل سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ چیزوں کی تحلیل کرتا ہے، ان کو
درہم برہم کرتا ہے تاکہ ان کے اجزا کو نئے سرے سے ملا کر نئی چیزیں خلق
کرے، اور جہاں یہ عمل اس کے لیے ناممکن ہو وہاں بھی وہ بہرکیف یہی کوشش
کرتا ہے کہ چیزوں کو ان کی بہترین صورت بخشے اور ان میں وحدت پیدا
کرے۔ وہ ایک زندہ قوت ہے۔ اس کے برعکس اشیا (من حیث الاشیا) مردہ
اور جامد ہوتی ہیں۔

"قوت واہمہ کے لیے جامد اور متعین اشیا کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوت
واہمہ فی الحقیقت محض حافظے کی ایک صورت ہے جسے مکان و زمان کی
پابندیوں سے آزادی حاصل ہو گئی ہے۔"

دوسرے الفاظ میں تخیل اپنی اولی صورت میں انسانی تجربے کا تنظیمی اصول ہے، یعنی وہ
عامل، وہ قوت، جس کے طفیل ہم چیزوں کو ایک دوسری سے تمیز بھی کرتے ہیں، اور انھیں ایک
دوسری سے متعلق بھی کرتے ہیں، انھیں ایک دوسری سے جدا بھی کرتے ہیں اور انھیں یکجا
بھی کرتے ہیں۔ اس کے بغیر ہمارا تجربہ حسی تاثرات کا محض ایک شیرازۂ پریشاں، ایک دفتر بے معنی
ہوتا۔ ثانوی تخیل اس قوت کے شعوری استعمال کا نام ہے۔ وہ ارادے کے معانی کے نت نئے

رابطے پیدا کرتا ہے۔ ثانوی تخیل کا استعمال ایک شاعرانہ عمل ہے۔ صحیح معنوں میں نظم کے لقب کا مستحق صرف ایک ایسا مجموعہ اشعار ہوتا ہے جس میں ثانوی تخیل کا استعمال شروع سے لے کر آخر تک ایسے طریقے سے کیا جائے کہ اس کے سارے حصے، یعنی اس کے منفرد اشعار، ایک دوسرے کے معاون ہوں، ایک دوسرے کی تشریح کریں، ایک دوسرے کی معنویت میں اضافہ کریں، اور جس کا انداز بیان بہ حیثیت مجموعی ایسا ہو کہ وہ نثر کی ایک عبارت سے زیادہ مسلسل طور پر جاذب توجہ ہو ایک نظم کا مقصد براہ راست لذت انگیزی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ممکن ہے کہ وسیع معنوں میں شاعری کا مقصد صداقت نگاری ہو یا لذت انگیزی۔ ایک نظم کا معیار یہ ہے کہ اس کے ہر حصے سے جو لذت حاصل ہو سکتی ہے وہ وہی لذت مجموعی طور پر بھی بہم پہنچائے۔

تخیل اور قوت واہمہ کے عمل میں یہ فرق ہوتا ہے کہ قوت واہمہ حسی تجربوں اور ذہن میں محفوظ کیے ہوئے مشاہدوں کے جوڑ توڑ سے محض سطحی آرائش پیدا کرتی ہے۔ اور اس کے برخلاف تخیل اپنی ہی ایک جہت، یک صوری وحدت، تخلیق کرتا ہے۔ تخیل کا عمل حیاتیاتی نشوونما سے مشابہ ہے۔ جو ہیئتیں وہ بناتا ہے وہ نامیاتی ہیئتیں ہوتی ہیں کیونکہ وہ اس کی تشکیلی اور ترسیمی قوت کے زیر اثر بنتی ہیں۔

میتھیو آرنلڈ

سائنس کی رو بہ ترقی مادہ پرستی سے تہذیب انسانی کے روحانی پہلوؤں کو جو خطرہ لاحق ہو گیا تھا، اس کا سد باب آرنلڈ کو مذہب کے بس کا روگ معلوم نہ ہوتا تھا کیونکہ مذہب اس غلط فہمی کا شکار تھا کہ وہ سائنس سے سائنس ہی کے ہتھیاروں کے ساتھ لڑ کر کامیاب ہو سکے گا۔ عقائد کی عقلی تصدیق اور خارق عادت امور کو مادی صداقتوں کی طرح ثابت کرنے کی کوشش کا نتیجہ اس کے سوا اور کیا ہو سکتا تھا کہ مذہب سائنس کی ایک ادنیٰ بلکہ مسترد و متروک شاخ بن کر رہ جائے۔ اگر کچھ امید تھی تو شاعری سے تھی، کیونکہ شاعری واقعاتی صداقت سے بے نیاز ہوتی ہے اور اپنا ہی ایک ضابطہ اقدار رکھتی ہے۔ آرنلڈ اس نکتے کو یوں بیان کرتا ہے:

> "ہمارا مذہب امور واقعی، فرضی امور واقعی، کا مدعی بن کر گویا مادہ پرست بن گیا ہے۔ اس نے اپنے جذبات کو امور واقعی کے ساتھ وابستہ کر لیا ہے اور امور واقعی نے اس کے ساتھ بے وفائی کی ہے۔ لیکن شاعری کے لیے امور واقعی

> کچھ حیثیت نہیں رکھتے اس کے لیے خیال ہی سب کچھ ہوتا ہے، باقی سب مایا ہے، وہم ہے، فریب ہے شاعری اپنے جذبات کو خیالات کے ساتھ وابستہ کرتی ہے، خیالات ہی اس کے لیے واقعات ہوتے ہیں۔"

اس کی تائید وہ ذیل کے الفاظ میں کرتا ہے:

> "مرور زمانہ کے ساتھ ساتھ نسل انسانی اس حقیقت سے بیش از بیش آگاہ ہوتی چلی جائے گی کہ زندگی کی تفسیر کے لیے، اپنی تسکین قلب کے لیے، اپنی برقرار رکھنے کے لیے، اسے شاعری سے رجوع کرنا پڑے گا۔ شاعری کے بغیر ہماری سائنس نامکمل دکھائی دے گی اور شاعری بہت سی ایسی چیزوں کی جگہ لے لے گی جنھیں ہم اب مذہب اور فلسفے کے نام سے پکارتے ہیں۔ ورڈز ورتھ نے کس صداقت اور خوش اسلوبی کے ساتھ کہا ہے کہ شاعری علم کی روح رواں ہے۔ ہمارا مذہب ایلہ فریبی کی خاطر اپنی صداقت کی شہادتیں پیش کرتا ہوا، ہمارا فلسفہ علت، معلول اور حادث و قدیم کے متعلق ایک احساس فضیلت کے ساتھ استدلال کرتا ہوا، یہ دونوں علم کی نقلوں اور جھوٹی نمائشوں کے سوا کیا ہیں؟ ایک دن ایسا آئے گا جب ہمیں اپنی اس سوءِ فہمی پر تعجب ہوگا کہ ہم نے ان پر اعتماد کیا، اور ان کو ٹھوس چیز سمجھا۔ ان کا چھچھلا پن جتنا کھلتا جائے گا اتنی ہی ہم علم کی اس روح رواں کی جسے شاعری کہتے ہیں زیادہ قدر کریں گے۔"

آرنلڈ کی رائے میں "شاعری زندگی کی ایک تنقید ہے۔" اس کی تشریح وہ یوں کرتا ہے:

> "شاعری کی زبردست قوت اس کی قوت تفسیر میں مضمر ہے۔ اس سے میری مراد راز کائنات کے معنی کا ایک قطعی مرقع پیش کرنے کی قوت نہیں بلکہ چیزوں سے ایسے طور پر تعرض کرنے کی قوت کہ ہمارے اندر ان کا اور ان کے ساتھ ہمارے تعلق کا ایک مکمل، نیا اور گہرا احساس پیدا ہو جائے۔ جب اپنے ارد گرد کی چیزوں کے متعلق ہمارے دل میں ایسا احساس پیدا ہو جاتا ہے تو ہمیں یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم ان چیزوں کی ماہیت سے مس رکھتے ہیں اور وہ ہمارے لیے باعث خاطر اور سوہان روح نہیں، بلکہ ہمارے ساتھ ہم رازی اور

ہم آہنگی کے رشتے میں مربوط ہیں۔ اس سے بڑھ کر تسکین اور تسلی بخشنے والا احساس کوئی نہیں ہو سکتا۔"

آئی اے رچرڈز

آئی اے رچرڈز نے سائنس اور شاعری کی جنگ میں سائنس کے ہتھیار شاعری کے حق میں استعمال کیے اور سائنس کی ایک شاخ یعنی نفسیات کی مدد سے صرف شاعری کا تجزیہ ہی نہ کیا بلکہ اس سے شاعری کو سندِ فضیلت بھی دلوائی۔ رچرڈز نے پہلے تو اس بات کی چھان بین کی کہ کوئی نظم شاعر اور پڑھنے والے کے اندر کیا کیا نفسی کیفیات پیدا کرتی ہے۔ اس کے بعد اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہ کیفیات مفید ہوتی ہیں، بشرطیکہ نظم صحیح قسم کی ہو۔ اس معاملے میں اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو کسی اشتہا کی تسکین کرے مفید ہوتی ہے۔ چنانچہ مفید ترین نفسیاتی کیفیت وہ ہوتی ہے جس میں زیادہ سے زیادہ اشتہاؤں کی تسکین ہو اور کم سے کم اشتہائیں تشنہ رہ جائیں۔ دوسری اصنافِ تحریر کے مقابلے میں شاعری کا درجہ اس معیار کے مطابق بہت اونچا ہے، اور کوئی نظم اتنی ہی اونچی ہوتی ہے جتنی وہ اس معیار پر پوری اترے۔ اس نظریے کے مطابق شاعری کی اخلاقی قدر و قیمت اس میں مضمر ہے کہ وہ نفسِ انسانی کی زیادہ سے زیادہ اشتہاؤں کی تسکین کر کے اس میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔

غالباً رچرڈز کے نفسیاتی نظریۂ قدر کا بہترین خلاصہ اس کی کتاب "سائنس اور شاعری" میں ملتا ہے۔ اس میں سے چند مخصوص عبارتوں کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے:

"الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس کی عین ضد ہے۔ جب ہم کوئی شعری تخلیق پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں متعین خیالات ضرور پیدا ہوتے ہیں لیکن اس لیے نہیں کہ الفاظ کا انتخاب اور دروبست ایسا ہوتا ہے کہ منطقی طور پر ان سے صرف ایک ہی مطلب اخذ کیا جا سکتا ہے بلکہ اس لیے کہ عبارت کا تیور، لب و لہجہ، صوتی تاثیر اور آہنگ، یہ سب ہماری دلچسپیوں کو اکسا کر ہم کو اس پر آمادہ کرتے ہیں کہ کئی ممکن مطالب میں سے وہ مطلب جو ہم کو سب سے زیادہ بھاتا ہے خود بخود انتخاب کر لیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعری بیان نثری بیان سے زیادہ مبہم اور کم مکمل ہوتا ہے۔ زبان کے منطقی یا سائنسی استعمال سے کسی

عنصر یا کسی چہرے کے خط و خال کا علم سے پڑتا ہوا مرقع پیش نہیں کیا جا سکتا۔"

"شاعری کے متعلق غلط فہمی اور اس کی نادرست تعبیر اس کے فکری عنصر کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اگر ہم ایک لمحے کے لیے پڑھنے والے کے نفسی تجربے سے صرفِ نظر کر کے شاعر کے نفسی تجربے پر غور کریں تو ہم پر اور بھی واضح ہو جائے گا کہ فکر کوئی اہم عنصر نہیں ہوتا۔ شاعر جو الفاظ استعمال کرتا ہے وہی الفاظ کیوں استعمال کرتا ہے، کوئی دوسرے الفاظ کیوں استعمال نہیں کرتا؟ اس لیے نہیں کہ وہ کسی ایسے سلسلۂ افکار کی نمائندگی کرتے ہیں جن کا بیان اس کا اصلی مقصد ہوتا ہے۔ افکار تو شاعر کے لیے ایک ضمنی چیز ہوتے ہیں... شاعر کا طرزِ بیان سائنس داں کے طرزِ بیان سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ جو الفاظ استعمال کرتا ہے ان کو اس لیے استعمال کرتا ہے کہ وہ دلچسپیاں جن کی سلسلہ جنبانی اس کے لیے شعر گوئی کی محرک ہوئی، ان الفاظ کو اسی ترتیب میں اس کے شعور میں لاتی ہیں تاکہ وہ اس کے تجربے کو ایک منظم، مربوط اور سالم شکل بخش دیں۔ یہ الفاظ اس کے تجربے، اس کے تاریخی محرکات کی رو میں بہتے ہوئے اس کے ذہن میں آتے ہیں، اور وہ تجربے کی بہ حیثیت مجموعی نمائندگی کرتے ہیں، نہ کہ واقعات یا افکار کے کسی گروہ کی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر پڑھنے والا کلام کا مطالعہ صحیح طریقے سے نہ کر سکے تو اسے یوں معلوم ہوگا کہ شاعر کے الفاظ مختلف چیزوں کے متعلق بیانات ہو رہے ہیں۔ لیکن جو شخص شعر فہم ہو اس کے ذہن میں الفاظ (بشرطیکہ وہ تجربے کی براہِ راست پیداوار ہوں اور محض بولنے کی عادتوں، خیالات انگیزی کی خواہش، مصنوعی خیال آرائی، کورانہ تقلید، خواہ مخواہ کی ہنر فروشی یا ایسے ہی کسی اور غیر شاعرانہ محرک کا نتیجہ نہ ہوں) بالکل اسی طرح کا سلسلۂ دلچسپی پیدا کرتے ہیں جیسے شاعر کے ذہن میں تھا۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کی کیفیتِ نفسی پڑھنے والے تک منتقل ہو جاتی ہے۔"

شاعروں کی جماعت رچرڈز کے نزدیک انسانوں کی وہ اقلیت ہے جو اپنے نفسی تجربوں میں انسانی دلچسپیوں کی سب سے بڑی تعداد کو ایک متوازن اور منظم طریقے سے ایک جا کرتی

ہے۔ اس لیے ان کے حسی تجربوں کا دوسرے لوگوں کے ذہنوں میں منتقل ہونا اس روز افزوں خطرے کا ایک تدارک ہے جو ہماری تہذیب کو انسانی دلچسپیوں کی باہمی کشمکش کے ہاتھوں درپیش ہے۔ شاعری انسانی تہذیب کے شیرازے کو درہم برہم ہونے سے بچانے کا ایک ذریعہ اور بہترین ذریعہ ہے اس کو رچرڈز یوں بیان کرتا ہے:

"یہ بالکل قرین قیاس ہے کہ ہماری ثقافتی روایات نے پچھلی صدی کے حملوں کے برخلاف جس سد سکندری کے پیچھے پناہ لے رکھی ہے، وہ مستقل قریب میں اڑا دی جائے۔ اگر ایسا ہوا تو ایک ایسا ذہنی انتشار، جس کا تجربہ انسان کو آج تک نہیں ہوا، پیدا ہو جائے گا۔ اس وقت جیسے کہ میتھیو آرنلڈ نے پیش گوئی کی تھی، ہمارے پاس شاعری کے سوا کچھ نہ رہے گا۔ شاعری میں یہ صلاحیت ہے کہ ہمیں تباہی سے بچا سکے۔ وہ ذہنی انتشار پر غلبہ پانے کا ایک ممکن ذریعہ ہے۔"

شاعرانہ اور سائنٹفک صداقت میں رچرڈز یوں تمیز کرتا ہے کہ شاعری سائنس کی طرح دعوے نہیں کرتی، بلکہ نیم دعوے کرتی ہے۔ ایک نیم دعویٰ الفاظ کا ایک ایسا مجموعہ ہوتا ہے جس کا جواز تمام و کمال اس میں ہوتا ہے کہ وہ ہمارے باطنی تقاضوں اور فکری زاویوں کو بروئے کار لائے یا ان کی تنظیم کرے۔ ایک دعوے کا جواز اس کے برخلاف اس میں ہوتا ہے کہ اس میں صداقت ہو، یعنی جس امر کو بیان کرنا اسے مقصود ہو، اس کو من و عن بیان کرے۔ اس سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں: ایک تحویلی (Referential)، اور دوسرا جذباتی (Emotive)۔ تحویلی طریقہ افکار اور اشیا کا حوالہ دینے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار اور اشیا سے جو جذبات یا امیال پیدا ہوتے ہیں ان کو بروئے کار لایا جائے۔ سائنس اور نثر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی۔ اسی نکتے کو وہ معنی کے معنی، میں جو اس نے اوگڈن کی شرکت میں لکھی، بہ الفاظ دیگر یوں بیان کرتا ہے:

"ایک نظم کسی محدود اور براہ راست حوالے سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ وہ ہمیں کچھ نہیں بتاتی، اور نہ اسے کچھ بتانا چاہیے۔ اس کا ایک اس سے کہیں زیادہ اہم کام درپیش ہوتا ہے، یعنی کسی جذبہ انگیز معاملے کے متعلق جذبہ انگیز الفاظ کا

استعمال، وہ تجربے کے بارے میں ایک مناسب رد عمل پیدا کرتی ہے اور یہی اسے کرنا چاہیے۔"

(1) Referential   (2) Emotive

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

شاعری کا تجزیہ یوں کرنا کہ اس میں اتنے حصے لفظیاتی بصیرت، اتنے حصے جذباتی صداقت، اتنے حصے صوتی خوشگواری، اتنے حصے مصنف کی شخصیت اور اسی طرح کے اور عناصر ہوتے ہیں، ہمارے زمانے کی ایک عام دماغی تفریح ہے۔ لیکن اس سے یہ مرکزی سوال حل نہیں ہوتا کہ شاعری بذات خود کیا چیز ہے اور اس کی امتیازی سیرت کیا ہے؟ بیسویں صدی میں نقادوں کے ایک ممتاز گروہ نے اپنے آپ کو ضمنی مباحثوں سے علیحدہ کر کے اس امر کے تعین کی کوشش کی ہے کہ شاعری میں وہ کون سی بات ہوتی ہے جو کسی اور ذہنی تخلیق میں نہیں ہوتی۔ مثلاً ان نقادوں کی رائے میں شاعری شخصیت کا اظہار نہیں ہوتی اور نہ قوی جذبات کا ایک اضطراری طغیان ہوتی ہے، جو رومانی نقادوں اور شاعروں کے بنیادی عقائد تھے۔ ٹی ایس ایلیٹ کہتا ہے:

"شاعری جذبات کو ڈھیل دینے کا نام نہیں۔ وہ جذبات سے ایک طرح کا فرار ہے۔ وہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز ہے۔"

اس کی تشریح وہ ذیل کے الفاظ میں کرتا ہے:

"شاعر کے یہاں شخصیت کی قسم کی کوئی چیز نہیں ہوتی جس کا وہ اظہار کرے۔ اس کے پاس تو محض ایک وسیلۂ اظہار ہوتا ہے اس وسیلۂ اظہار میں تاثرات اور تجربات عجیب و غریب اور غیر متوقع صورتوں میں جمع ہو جاتے ہیں۔ وہ تاثرات و تجربات جو شاعر کے لیے بہ حیثیت ایک انسان کے اہمیت رکھتے ہیں یہ ممکن ہے کہ شاعر کی شخصیت میں ان کا کوئی بڑا حصہ نہ ہو۔"

یہ نقطۂ نگاہ رچرڈز کے نقطۂ نگاہ کی عین ضد ہے۔ رچرڈز کا طریقہ افلاطونی ہے، جس کی سڈنی اور شیلے نے بھی تقلید کی، یعنی وہ طریقہ جو شاعری کو ایک ایسے معیار پر پرکھتا ہے جو زندگی پر بہ حیثیت مجموعی عائد ہوتا ہے۔ افلاطون اور اس کے مقلدین میں فرق یہ ہے کہ جہاں افلاطون نے اپنے عام معیار زندگی کا اطلاق شاعری پر کر کے یہ دیکھا کہ شاعری اس پر پوری

میں اتری، وہاں اس کے مقلدین نے ایک مختلف معیار پر شاعری کو پرکھا جس پر وہ پوری اتری۔ ارسطو کا طریقہ یہ ہے کہ شاعری کی قدریں خود اس کے اندر ڈھونڈی جائیں، اگرچہ یہ بجا ہے کہ بالآخر ان قدروں کو عام قدروں کے معیاری نظام سے متعلق کرنا ضروری ہوتا ہے۔
موجودہ دور کی تنقید زیادہ تر ارسطو کے مسلک پر گامزن ہے۔

جان کرو رینسم

امریکی نقاد جان کرو رینسم (John Crowe Ransome) نے شاعری کے امتیازی خصائص کی تشخیص اور اس کی قدر و قیمت کی تعین کے لیے شاعری کی چند قسمیں مقرر کی ہیں۔ ان میں سے بعض دوسرے اسالیب تکلم سے چند مشترک خصائص رکھتی ہیں اور بعض آپ اپنی نظیر ہوتی ہیں:

> "شاعری کی ایک قسم کی دوسری قسم سے موضوع کے اعتبار سے علاحدگی جاسکتی ہے اور موضوع کی تفریق اس کی اہمیت یا حقیقت محض الاشیا کے مطابق کی جاسکتی ہے۔ جدید زمانے کے نقادوں کا خیال ہے کہ شاعری کی ایک قسم اشیا کو اور دوسری قسم افکار کو اپنا موضوع بناتی ہے۔"

طبیعی شاعری

وہ شاعری جو اشیا کو اپنا موضوع بناتی ہے آج سے چند سال پہلے نقادوں کی بڑی منظورِ نظر تھی۔ نقادوں نے شاعروں کو بھی متاثر کردیا۔ 'تمثالی' (Imagists) ہماری شاعری کی تاریخ میں کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ نظریوں کے موجد بھی تھے اور فن کار بھی۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ اشیا کو اپنی 'طبیعت' (یعنی اپنی اصلیت) میں پیش کریں۔ لوگ اس حد تک 'طبیعت' کا احساس کھو چکے تھے کہ یہ کوشش بڑی مستحسن تھی۔ لوگ شاعری میں خیالات ڈھونڈتے تھے۔ بڑے بڑے یا چھوٹے چھوٹے، شاندار یا ادنیٰ بہرحال خیالات۔ لیکن تمثالیوں نے دو ٹوک فیصلہ کردیا کہ شاعری کا مواد چیزیں ہیں، محض چیزیں۔ میں اس شاعری کو جو تا حدِ امکان خالص طبیعی چیزوں سے تعلق رکھتی ہے، 'طبیعی شاعری' کے نام سے موسوم کروں گا۔ اس کی مخالف وہ شاعری ہے جو تا حدِ امکان افکار سے تعلق رکھتی ہے۔

قائم چیز اور فکر میں کامل مخالفت نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے چاہیے ہم تمثال بالفاظ فکری ترکیب استعمال کریں۔ یعنی فلاسفہ کو اشیا کے وجود کا یقین نہیں۔ بہرحال جب وہ تمثالوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان کا مطلب اشیا ہی سے ہوتا ہے۔
میرے خیال میں یہ دعویٰ کوئی عقل مند آدمی نہیں کرسکتا کہ انسانی فنون آپ ہی آپ قدیم الاصل تمثالوں سے پیدا ہوگئے اور نوعِ انسانی کے کسی ابتدائی زمانہ معصومیت کی یادگار ہیں۔ فن پہلی نظر کی محبت کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ اس کے لیے زیادہ پختہ کار محبت کی ضرورت ہوتی ہے۔ فن میں ہم ان چیزوں کی طرف عود کرتے ہیں جنھیں ہم نے پہلی نگاہ میں نظرانداز کر دیا تھا۔ بچے کی تمام توجہ چیزوں پر مرکوز ہوتی ہے لیکن یہ اس لیے ہوتا ہے کہ ابھی اس کے یہاں منظم خیالات نہیں ہوتے۔ اس لیے نہیں کہ وہ ایک جہاں دیدہ فطری بن کر پیدا ہوتا ہے اور (ورڈز ورتھ کے قول کے مطابق) تجلی کی گھٹائیں اپنے جلو میں لے کر آتا ہے۔ تمثالیں تو صرف اس شخص کے لیے تجلی کی گھٹائیں ہوتی ہیں جس کو یہ پتا چل گیا ہو کہ خیالات ایک طرح کی تاریکی ہیں۔
وہ جدید ادبی تحریک جسے 'تمثالیت' (Imagism) کے لقب سے ملقب کیا جاتا ہے، ہوسکتا ہے کہ اس کی شاعری ایک الہڑ قسم کی شاعری معلوم ہوتی ہو۔ لیکن اگر ہم اس کے بانیوں کی نظریاتی تحریروں کا مطالعہ کریں تو ہمیں پتا چلتا ہے کہ یہ تحریک فکری شاعری کی ضابطہ بند مجردیت سے بیزاری کا نتیجہ ہے۔ اس کے لیے سائنس سے واقفیت مشروط ہے، یعنی اس مشہور روحانی کاروائی سے جو ہماری معاشی مصروفیتوں کے حق میں ایک تعمیری حکم رکھتی ہے لیکن فطرت کے حق میں ایک تخریبی حکم۔ تمثالیوں کی کوشش یہ ہے کہ تمثالوں میں پناہ گزیں ہو کر سائنس سے گریز کریں۔
تمثالیت کی سادہ لوحی سے ملتی جلتی اس 'خالص شاعری' کی پکار سادگی تھی جس کی داغ بیل مسٹر جارج مور نے ڈالی۔
یہ خالص شاعری طبیعی شاعری کی ایک قسم ہے۔ اس کے مضمون کے جو مرکزی عناصر ہوتے ہیں وہ چیزوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ میرے خیال میں جہاں تک تکنیک اور صنعت گری کا تعلق ہے، یہ شاعری کامیاب ثابت ہوتی ہے۔ بشرطیکہ وہ اپنے مواد کو ایسے طریقے سے نمایاں کرسکے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں کوئی خیال آنے کے بجائے اس کی نگاہوں کے سامنے کوئی تمثال یا تمثالوں کا کوئی مجموعہ آجائے۔
نقاد ہونے کی حیثیت سے ہمیں طبیعی شاعری کا بھی بہی خواہ ہونا چاہیے، کیونکہ وہ ہر قسم کی

شاعری کا بنیادی عنصر ہے لیکن جس شاعری کی مصنوعات میں ایک آنچ کی کسر رہ جاتی ہے وہ کوئی ایسی چیز پیش نہیں کرتی جو قائم بالذات ہو اور یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا موضوع تمام و کمال طبیعی اشیا پر مشتمل ہوتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر طبیعی شاعری کا کوئی نمونہ ہمیں بے حد پسند آئے تو اس کی تشریح کرنے پر ہمیں غالباً یہ پتا چلے گا کہ وہ خالص طبیعی شاعری ہی نہیں۔ یعنی اس کی کوئی اور ادا ہمیں بھا گئی ہے۔

افلاطونی شاعری

فکری شاعری کو میں افلاطونی شاعری کے نام سے موسوم کروں گا۔ اس میں بھی مختلف درجوں کی ملاوٹ ہوتی ہے۔ اگر کسی تحریر میں محض مجرد افکار ہوں اور کوئی تمثالیں نہ ہوں تو وہ ایک علمی تحریر ہوگی، شعر نہ ہوگی، یہاں تک کہ افلاطونی شاعری کا نمونہ بھی نہ ہوگی۔ افلاطونی شاعری بلاتکلف طبیعی رنگوں میں اپنے موقلم کو سمو لیتی ہے۔ اگر طبیعی شاعری یوں دیکھنے کو تو افکار کے معاملے میں کوری معلوم ہوتی ہے لیکن آنکھ بچا کر فکری مواد استعمال کر جاتی ہے۔ تو افلاطونی شاعر کے پاس بھی اس کا جواب ہے۔ وہ ایسا روپ دھار لیتی ہے کہ جیسے ہو بہو طبیعی شاعری ہو اور افکار کی گولیاں "شعر" کی شکر میں لپیٹ کر نگل جاتی ہے۔۔

افلاطونی شاعری دو طرح کی ہوتی ہے۔ اول وہ جو رمزی حکایتوں کی صورت میں ہوتی ہے، یعنی چیزوں کو پیش کرتی ہے، لیکن اس شرط پر کہ اول سے لے کر آخر تک ان کو افکار میں تبدیل کیا جا سکے۔ (یہ افکار زیادہ تر مقبول عام موضوعوں سے متعلق ہوتے ہیں، مثلاً حب وطن، مذہب، اخلاق اور اخلاقی مسائل)۔ اس کی دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ وہ ہوتی تو ہے محض خیالی نکتہ سنجی لیکن لگے ہاتھوں طبیعی شاعری کی سنگار میز سے تھوڑا بہت سامان اڑا کر استعمال کر جاتی ہے۔ یہ فن بلاغت کے ہتھکنڈے ہیں۔ جب اسے اپنے افکار کے موثر ہونے کا یقین ہو تو وہ ایجابی شاعری ہوتی ہے، جب اس بارے میں اسے شک یا ناامیدی ہو تو وہ سلبی شاعری بن جاتی ہے۔۔۔

افلاطونی شاعری طبیعی شاعری کی نقالی ہوتی ہے اور صحیح معنوں میں شاعری نہیں ہوتی۔ یہ افکار فروش افلاطونی اپنی جعلی شاعری کی مشق یہ ثابت کرنے کی خاطر کرتے ہیں کہ ایک تمثال ایک خیال پر مہر ثبوت لگا دیتی ہے۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ وہ ادب جو اس نازک فرض سے

عہدہ برآ ہوتا ہے اس میں اصلی تمثالیں کوئی بھی نہیں ہوتیں، محض شبیہیں ہوتی ہیں۔

شاعر کا تخلیقی تقاضا ایک آزاد عامل نہیں ہوتا، لیکن اس کے باوجود وہ اپنی شدت سے لطف اندوز ہونے کے معاملے میں ثابت کر سائنس کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس کا یہ [illegible] کہ ادراک کی دنیا کی ازسرنو تشکیل کرے۔ سائنس اور شاعری کے معرکے کے تعین کے لیے ذیل کا کلیہ تجویز کیا جاتا ہے:

"سائنس ایک عقلی یا عملی تقاضے کی تسکین کرتی ہے اور کم سے کم اس کی نمائش کرتی ہے۔ فن ایک ادعائی تقاضے کی تسکین کرتا ہے اور کم سے کم عقل کی نمائش کرتا ہے۔"

اس کے بعد رینسم چند صنعت گرانہ تدبیروں کا تذکرہ کرتا ہے جن سے شاعر مدرکات و محسوسات کی دنیا میں اضافہ کرنے کی خاطر کام لیتے ہیں مثلاً وزن، مجاز اور تشبیہ و استعارہ۔ اس کی رائے میں کوئی خالص علمی بحث جسے چند متعین مطالب کا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے تشبیہ و استعارہ سے کام نہیں لے سکتی کیونکہ وہ اپنی طرف عنان توجہ کو موڑ کر استدلال کی ہمواری میں مخل ہوتے ہیں۔

مابعد الطبیعیاتی شاعری کی تاریخ مختصراً بیان کرنے کے بعد رینسم لفظ مابعد الطبیعیاتی کی تشریح کرتا ہے۔ یہ لفظ اس کے نزدیک خارق عادت یا اعجازی کا مترادف ہے۔ استعاروں اور خصوصاً مسلسل استعاروں میں اشیا کا عمل فطرت کے ان قوانین کے مطابق نہیں ہوتا ہے جو ہم نے مشاہدے اور تجربے کی مدد سے دریافت کیے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اشیا کا عمل خارق عادت طریقوں سے ہوتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح معجزوں میں ہوتا ہے۔ اس کی تشریح کرنے کے بعد رینسم مابعد الطبیعیاتی شاعری کے تفوق کا اعلان کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ذیل کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"ادبی تنقید کے اصولوں کی سختی سے پابندی کی جائے تو اس بات پر اصرار کرنا ضروری ہے کہ وہ "تجریدیت" جس پر کوئی ادنیٰ سے ادنیٰ خیال بندی مبنی ہوتی ہے، حقیقت میں وہی تجریدیت ہے جس سے ماہرین [illegible] مضمون اخذ کرتے ہیں۔ وہ شاعر ہی ہوتا ہے، کوئی دوسرا نہیں ہوتا، جو خدا کے تخیل کو ایک سیرت، ایک شخصیت، ایک وجود اور ایک تاریخ سے منسلک کر کے مجسم کرتا ہے۔ اگر شاعرانہ تخلیق کا تقاضا، جو اس کو لباس مجاز پہنانے کا عمل ہے، کارفرما نہ ہو

تو یہ تخیل جو ذہن انسانی کا جامع ترین تخیل ہے، افلاطونی 'عالم امثال' کی سب سے خشک اور بے جان 'مثال' ہوتا۔

"دیوتاؤں کے متعلق جو قدیم اساطیر ہیں وہ سب استعاروں کی پیداوار ہیں۔ شاعر وقتاً فوقتاً مذہب ایجاد کرتے رہے اور علوم طبیعی کے ماہر انھیں تباہ کرتے رہے۔ مذہب اپنی ایمانی صداقت کے لیے دوامی قسم پر منحصر و موقوف ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر غلط فہمی کا شکار بن جاتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعر اپنے آبا، روحانی یعنی قرون وسطیٰ کے متکلمین کی طرح، اس بارے میں مغالطے میں مبتلا تھے۔ وہ اساطیر کو اسی طرح مذہب داستان کے لیے استعمال کرتے تھے جس طرح وہ مجاز اور صنائع بدائع کو رعنائی کلام بناتے تھے۔

"لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ موضوع چاہے دیوتا ہوں چاہے تجربات محبت، شاعر 'تجربہ' سے کیوں کام لیتے ہیں؟ یہ کہنا کافی نہیں انھیں طبیعی صداقتوں اور سائنس کے نظریوں سے چڑ ہوتی ہے۔ مذہب خدا کے بارے میں صرف وہاں ارشادات کرتا ہے جہاں سائنس خاموش ہو اور فلسفہ تشکیک پر مصر۔ کیوں کہ اسے ایک اثباتی حقیقت کی ضرورت ہوتی ہے یعنی ایک ایسے خدا کی جس کی ہستی طبیعی دنیا میں بھی ہو اور کلیات و مجردات کی دنیا میں بھی۔ یہی حال شاعری کا ہے، اگرچہ آج کل شاعروں میں وہ پہلی سی جرأت بہت کم دکھائی دیتی ہے جس کے بل بوتے پر وہ 'صداقت' کے معاملے میں اہل سائنس سے ٹکر لیا کرتے تھے..."

"مابعد الطبیعیاتی شاعری کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ سائنس کا تکرار اور گھڑ بنے اور انسان کے جو مختلف طریقہ ہائے تکلم ہیں ان میں اصلاح کرے۔ مطابق فطرت طریقۂ تکلم ناقص ہوتا ہے۔ یا تو اس میں ضرورت سے کم طبیعی مضمون ہوتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ حسیت ختم ہو جاتی ہے، یا دوسری طرف اس میں ضرورت سے زیادہ طبیعی مضمون ہوتا ہے۔ افلاطونی شاعری 'مثالیت' کے معاملے میں حد اعتدال سے تجاوز کر جاتی ہے اور طبیعی شاعری میں حد سے زیادہ اصلیت اور واقعیت ہوتی ہے، جس کی وجہ سے وہ کاہلیت پیدا کرتی ہے اور دل چسپی سے عاری ہوتی ہے۔

"مابعد الطبیعیاتی شاعر ان خاص کا تذکرہ یوں کرتے ہیں کہ وہ تجربیت کی نفسیاتی تدبیر سے کام لیتے ہیں۔ سائنس کے منطقی استدلال میں حکم کا طریقہ ایسا ہوتا ہے کہ توجہ کا عمل فوراً ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف تجربیت کا طریق حکم توجہ کو اکساتا ہے۔ ہم 'شے' کے اس ٹھوس مادے کو جو ہمارے سامنے پیش کیا جاتا ہے، دیکھتے رہ جاتے ہیں، اس پر تعجب کرتے رہ جاتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے رہ جاتے ہیں۔"

"...مابعد الطبیعیاتی شاعری کے احکام صداقت پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان کی صداقت تاریخ کی صداقت نہیں ہوتی۔ تاریخی صداقت تو کسی قسم کی شاعری میں نہیں ہوتی، بلکہ سائنس کے بھی بعض چند شعبوں ہی میں ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری کے احکام ان افادی معنوں میں صادق ہوتے ہیں، جن معنوں میں سائنس کے بعض کلیات ہوتے ہیں، یعنی جس قسم کا استفسار انھیں مقصود ہوتا ہے اس میں وہ کامیاب ہوتے ہیں۔ وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ بیان کردہ چیز ہوا کی یا جسمانی طور پر توجہ کی مستحق ہے اور ہمیں توجہ دینے کی دعوت دیتے ہیں۔"

رینسم کے نظریے کا ماحصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری جو کچھ کرتی ہے وہ علم و فن یا انسانی عمل کا اور کوئی شعبہ نہیں کر سکتا۔ اس لیے شاعری اپنی ہی ایک قدر و قیمت رکھتی ہے۔ شاعری کا خاص کارنامہ کیا ہے؟ غیر معمولی چیزوں کی طرف جلب توجہ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو حقیقتیں سائنس اور مذہب سے مکشوف نہیں ہو سکتیں، شاعری ان کو بے نقاب کرنے کا ایک وسیلہ بنتی ہے۔ اس معاملے میں شاعری کا طریقۂ کار کیا ہے؟ وزن، مجاز، تشبیہ، استعارہ اور صنائع و بدائع کے ذریعے خارق عادت چیزوں کو یوں پیش کرنا کہ وہ سائنس کی صداقتوں اور تاریخی واقعیتوں سے زیادہ حقیقی معلوم ہوں، اگرچہ ان کی حقیقت ایک مختلف قسم کی ہوتی ہے۔ وہ شاعری جو اس معیار پر پوری اترتی ہے، رینسم کے نزدیک مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے جس میں طبیعی شاعری کی 'شیئیت' اور افلاطونی شاعری کی 'مثالیت' دونوں بہ اعتدال جمع ہوتی ہیں۔

○

(نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث، ترتیب و تشکیل: ابوالکلام قاسمی، 2006، ناشر: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ)

یونانی تنقید

ادبی تنقید کی قطعی تعریف اگرچہ مشکل کام ہے مگر محدود معنوں میں اسے ادب میں اچھے اور برے کے تعین کی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس تلاش میں نقاد اصناف کی فنی خصوصیات اور مصنف کے نفسیاتی محرکات اور فکری نظام کو بھی واضح کرتا ہے اس سلسلے میں یہ امر قابل غور ہے کہ نقاد محض ادبی حدود میں مقید نہیں رہتا بلکہ دوسرے علوم سے استفادہ کرکے تنقیح و تفحص اور تحسین و تہذیب کا بھی حق ادا کرتا ہے۔ جمالیاتی مفکروں کی طرح وہ فن پارے میں حسن کی اصل کا پتہ لگاتا ہے۔ اخلاقی اور سیاسی فلسفیوں کی طرح وہ افراد اور معاشرہ پر حسن کے اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ محققوں کی طرح وہ متن کی صحت اور نسخہ کی صداقت کا خیال رکھتا ہے اور شارحین کی طرح وہ قواعد اور صنائع و بدائع کے اصول کی روشنی میں فن پاروں کے خارجی محاسن کا بھی تجزیہ کرتا ہے۔

تنقید الہام و تفہیم و تربیت ذوق اور ادراک حقیقت کا ایک ذریعہ ہے لہٰذا نقاد مصنف اور قاری کے درمیان ایک ناگزیر کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ نہ صرف مخصوص ادبی بصیرت کا مالک ہوتا ہے بلکہ اس کے اندر حقیقت کو سمجھنے کی لگن اور فن پارے کی تنظیم، ترتیب اور انتخاب کے ذریعہ دوسروں کو سمجھانے کا جذبہ بھی موجود ہوتا ہے۔ وہ جب کسی تخلیقی کام کو مخصوص اصول و ضوابط کی کسوٹی پر رکھ کر پرکھتا ہے تو کھرے کھوٹے کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ وہ اس کوشش میں دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرتے ہوئے بھی ادیب کا ہم شعور اور ذہنی طور پر اس کا رفیق کار ہوتا ہے۔ وہ ترجمانی، تفسیر و تشریح اور تحلیل و تجزیے سے فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے اور پھر اعلیٰ ادب کے معیاروں پر جانچنے کے بعد ذاتی و کائناتی مقامی و آفاقی اور وقتی و ابدی عناصر میں تمیز کرسکتا ہے۔ اس طرح تنقید خود تخلیقی ہوکر نئی تخلیق کے لیے شمع راہ بن سکتی ہے۔

ابتدائی یونانی نقادوں کو جدید تنقیدی نظریات کا کوئی خاص اندازہ نہیں تھا مگر غیر شعوری طور پر انھوں نے اپنے ادب کی تنقید اور اس پر محاکمہ کرتے ہوئے ایسے اصول وضع کیے جن کی اہمیت سے آج بھی انکار ممکن نہیں۔

یونان میں ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی علم فصاحت (Rhetoric) کی تاریخ میں پائے جاتے ہیں۔ یونانیوں نے فن خطابت میں مہارت حاصل کرنے کے لیے متعدد اصول و ضوابط مرتب کیے جن کا اطلاق ادب پاروں پر بھی ہوا۔ یونانی عالموں نے تقریر و تحریر میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا۔ انھوں نے اپنے شاگردوں کو شاعروں، نثر نگاروں اور ڈرامہ نویسوں کے فنون اور اسالیب بیان سے استفادہ کرنے کی بھی تلقین کی۔ یونانی ادبی تنقید کے تحت ایسے موضوعات لازمی طور پر زیر بحث آتے ہیں جو مقاصد کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ادبی اہمیت کے لحاظ سے ہم اس تنقیدی سرمایہ کا جائزہ تمثیل یا ڈرامہ، جمالیات اور فصاحت کے زیر تحت کرسکتے ہیں۔

(1) ڈرامہ کی تنقید

مؤرخوں اور عالموں کا خیال ہے کہ یونان میں طربیہ ڈرامہ پر تنقید کے اثرات اس زمانہ میں بھی موجود تھے جب یہ ڈرامے مذہبی تقاریب کے موقع پر پیش کیے جاتے تھے۔ ان ڈراموں کی روایت چوتھی صدی قبل مسیح تک باقی رہی۔ قدیم طربیہ ڈرامہ میں ادبی، سیاسی اور اخلاقی قدامت کی طرف رجحان عام ہے چنانچہ نقادوں نے اپنے ہم عصر ڈرامہ نگاروں کی لفاظی، مصنوعی زبان کے استعمال، لفظی گھن گرج اور بحور و اوزان میں مختلف تجربوں کا مذاق اڑایا ہے۔ ارسٹوفینز (Apistophanes) کے ڈرامے ہمارے لیے آج بھی محض اس وجہ سے قابل قبول ہیں کہ ان میں نہ صرف یونانی ادب پر تنقید ملتی ہے بلکہ ہمیں ان سے یونانی تنقید کی ارتقا کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس زمانہ میں ہر کس و ناکس ادب اور فن پر اظہار خیال کرتا تھا اور اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ تبادلۂ خیال سے نئے نئے پہلو سامنے آتے رہتے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تنقید بتدریج وقت کے ساتھ مخصوص فن ہوتا جارہا تھا اور لازمی طور پر اس کے لیے نئے نئے اصطلاحات وضع کیے گئے۔

آگاتھون (Agathon) کے ادبی کارناموں کے متعلق ہماری معلومات محدود ہیں لیکن

اس کی تصانیف کے جو اجزا ہم تک پہنچے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فن اور ذاتی اپج اور ڈرامے کے اساسی مسائل پر سوچی سمجھی رائے رکھتا تھا جس سے اس کے فن کے نظریاتی پہلو پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

(2) فلسفیانہ تنقید:

جہاں تک فلسفیوں کے تنقیدی فرمودات و ارشادات کا تعلق ہے سب سے پہلے ہمارا ذہن افلاطون کی طرف متوجہ ہوتا ہے اس لیے کہ ادبی تنقید کی ابتدا باقاعدگی سے افلاطون نے ہی کی۔ ابتدائی زمانہ میں یونانی فلسفی مادّہ اور کائنات کے مسائل میں اس طرح الجھے رہے کہ انھیں کسی دوسری قسم کی تحقیقات کا موقع ہی نہ ملا۔ لیکن جب یونانیوں نے علم سیاست کا مطالعہ شروع کیا تو ان کے سامنے ایسے مسائل آئے جن کا حل تلاش کرنا بہت ضروری تھا۔ مثلاً "ایک مثالی جمہوریہ میں کس قسم کی شاعری اور موسیقی کے لیے اجازت ملنی چاہیے؟" اور "شاعری اور موسیقی پر رائے دینے کے لیے کس قسم کے اصول وضع کرنے چاہئیں۔"

افلاطون کی تصانیف میں فن کے متعلق حوالے اور اشارے اکثر پائے جاتے ہیں مگر اس کا سب سے مربوط نظریہ اس کے 'جمہوریہ' (Republic) اور اس کے 'قوانین' (Laws) میں ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اکثر فن کو اخلاقیات کے آئینہ میں دیکھتا ہے اور خیر و حسن کے درمیان مطابقت کی کوشش کرتا ہے مگر اس سلسلہ میں دو باتوں کا ضرور خیال رکھنا چاہیے۔ پہلی بات یہ ہے کہ 'جمہوریہ' اور 'قوانین' میں افلاطون بنیادی طور پر جمالیات سے نہیں بلکہ سیاسیات سے بحث کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یونانیوں کی اخلاقیات پر جمالیات کا ایسا گہرا عکس ہے جس سے پہلوتہی ممکن نہیں۔ 'جمہوریہ' میں ادب پر بحث تیسرے باب میں آتی ہے جب افلاطون اپنے مثالی جمہوریہ کے سربراہوں کی تعلیم کا مسئلہ اٹھاتا ہے اور پھر دسویں باب میں اس پر مفصل بحث کرتا ہے۔ تیسرے باب میں افلاطون نے شاعر اور شاعری کی حدود متعین کر دی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر کو صرف بیان سے کام لینا چاہیے نہ کہ نقالی اور محاکات سے۔ اس طرح اس نے رزمیہ شاعری اور المیہ ڈرامہ کا بیشتر سرمایہ خارج از بحث کر دیا۔

دسویں باب میں افلاطون نے فن کی مابعد الطبیعیات اور نفسیاتی محرکات سے بحث کی ہے۔ یہاں اس نے نقالی سے حقیقت کا عکس مراد لیا ہے۔ اس کے نزدیک واقعی دنیا، حقیقی دنیا

کی عکس نہیں ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ میں اس کی ترجمانی نقل کی نقل ہے۔ یہیں نہیں افلاطون فن ادب (بالخصوص تفریحی ادب) کو نفسیاتی اور اخلاقی بنیادوں پر قابل تعزیر سمجھتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ ہر فن کار کے ذہن میں اعلیٰ و ادنیٰ عناصر کے درمیان تفوق کی جنگ ہوتی رہتی ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ادنیٰ عناصر جن میں تفریحی عنصر زیادہ ہوتا ہے، حاوی رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ شاعری اور ڈرامہ ہمارے ایسے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں جن کا سد باب ہمارا اولین مقصد ہونا چاہیے۔

'قوانین' میں افلاطون نے اچھی تعلیم کے سلسلہ میں ادب اور فن سے بھی بحث کی ہے۔ ہمیں اپنے شہریوں کو اچھے ادب سے روشناس کرانا چاہیے لیکن اچھا ادب کیا ہے؟ حقیقت آفرینی یا محض انبساطِ طبع؟ افلاطون کہتا ہے کہ ہمارے لیے زیادہ مناسب یہ ہے کہ سچے اور اخلاقی ادب کی تلقین کریں اور محض تفریحی ادب سے احتراز کریں۔

ارسطو نے ادب کے موضوع پر 'علم فصاحت' (Rhetoric) اور نامکمل 'بوطیقا' (Poetics) میں شرح و بسط کے ساتھ لکھا ہے۔ محاکاتی فن اور شاعری پر اس کے نظریات 'بوطیقا' میں ملتے ہیں۔ ارسطو نے سب سے پہلے افلاطون کے اس نظریے کی تردید کی کہ شاعری کو پرکھنے کا معیار 'حقیقت' ہے نہ کہ روحانی انبساط۔ ارسطو کا خیال ہے کہ صحیح قسم کی محاکات سے بھی ہمیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ شاعر کو محض حسین چیزوں کو موضوع سخن بنانا چاہیے۔ ارسطو کے نزدیک بدہیئت چیزوں میں بھی ایک مخصوص حسن ہوتا ہے۔ افلاطون نے شاعری پر سب سے بڑا الزام یہ لگایا کہ یہ ہمارے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ ارسطو نے اس کا جواب یہ دیا کہ جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بعد ان کا 'تزکیہ' (catharsis) بھی شاعری سے ہی ہوتا ہے۔ افلاطون شاعری کو نقل کی نقل کہتا ہے مگر ارسطو کے نزدیک شاعری میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہمہ گیری اور آفاقیت ہوتی ہے جو اسے تاریخ سے ممتاز کرتی ہے۔

اگرچہ اپنی دونوں تصانیف میں ارسطو نے فنون لطیفہ اور ادبیات کے لیے فلسفیانہ جواز پیش کیے ہیں لیکن انھیں مربوط فلسفیانہ کارنامہ نہیں کہا جا سکتا۔ ارسطو کی تنقید کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے یہاں تجریدی قیاس کے ساتھ عملی بصیرت بھی ملتی ہے۔ 'بوطیقا' میں اس نے محاکات کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے بعد شاعری اور اس کے اصناف سے بحث کی ہے۔ اس کتاب میں سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں اس نے المیہ اور اس کے

عناصر — ترتیب اجزا، کردار، اسلوب فکر، تماشا، موسیقی سے مفصل بحث کی ہے۔ آخر میں اس نے المیہ اور رزمیہ شاعری کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔

ارسطو کی 'علم فصاحت' کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس نے socrates کی غیر مکمل تصنیف پر اضافے کیے۔ اس کتاب کے مقاصد سے بحث کی ہے اور اس کے مختلف اقسام بھی بتائے ہیں۔ دوسرے حصہ میں وہ انسانی جذبات کا تجزیہ کرتا ہے کیوں کہ مقرر کا سب سے اہم کام جذبات کو مشتعل کرنا ہوتا ہے۔ تیسرے حصہ میں ارسطو نے اسلوب بیان، نثری آہنگ، جملوں کی ساخت اور تقریر کے مختلف اجزا کی ترتیب سے بحث کی ہے۔

(3) علم فصاحت اور تنقید:

ارسطو کے بعد علم کلام کا باقاعدہ مدرسہ قائم ہو گیا اور اس کے تحت تحریر و تقریر کے تنقیدی اصول و ضوابط سے بھی بحث ہوتی رہی۔ ارسطو کے شاگرد تھیو فراسٹس (Theophrastus) 373 تا 287 ق م نے اس ضمن میں کئی اہم مقالے لکھے ہیں جس سے آئندہ نسلوں نے استفادہ کیا۔

مجموعی طور پر ہم یونانی ادبی تنقید کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ

(ا) یونانی تنقید خطیبوں، مقرروں اور نثر نگاروں کے فن پر مبنی ہے۔ شاعری کے موضوع پر ارسٹوفینز کا ایک ڈرامہ اور ارسطو کا ایک مقالہ موجود ہے اس کے برخلاف یونانی نقادوں نے نثر نگاروں پر متعدد مقالے لکھے ہیں اور نثر کے فن پر مفصل اور مدلل بحث کی ہے۔

(ب) یونانی تنقید صد درجہ قدامت پسند ہے۔ عوامی رائے کچھ بھی کیوں نہ ہو۔ نقادوں نے ہمیشہ آگے کی بجائے پیچھے ہی دیکھنا مناسب سمجھا۔ یہ بات محض ابتدائی دور کی تنقید کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی بلکہ چوتھی اور پانچویں صدی قبل مسیح میں بھی تنقید میں یہی میلان نظر آتا ہے۔ طربیہ نگار شاعروں اور افلاطون نے ہمیشہ قدماء کی طرف داری کی اور جدید شاعروں کو قابلِ ملامت ٹھہرایا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس زمانہ میں ادب، سیاست اور اخلاقیات کے درمیان بڑا گہرا رشتہ تھا۔

(ج) یونانی تنقید میں ہیئت اور تکنیک سے متعلق مباحث، مخصوص اصطلاحات کی تشریح اور جزوی تفصیلات زیادہ اہم معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تکنیک اور تربیت کو انفرادیت، ذہانت اور ذاتی اپج کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

(د) تجزیے کے فن کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے بھی یونانیوں نے اپنے کلاسیکی سرمایہ کا باقاعدہ تجزیاتی مطالعہ نہیں پیش کیا۔ اس سے اکثر یونانی نظریات کا اطلاق تمام شاعروں اور ڈرامہ نگاروں پر یکساں طور پر نہیں ہو سکا۔

(ی) متاخرین یونانی نقادوں نے لاطینی ادب سے قطعاً چشم پوشی کی۔ جس زمانہ میں ڈایونیسیس (Dionysius) خامہ فرسائی کر رہا تھا اس وقت ورجل، ہوریس، اور سسیرو زندہ تھے لیکن اس نے کبھی تقابلی مطالعہ کی زحمت نہیں گوارا کی۔

ان ظاہری خامیوں کے باوجود یونانیوں نے سب سے پہلے ہمیں فن تنقید سے آشنا کیا۔ انھوں نے ادبی تحسین کے نمونے پیش کیے اور تنقید کے تمام اصول و ضوابط کی تعریف و توضیح کی۔ اگرچہ یونانیوں نے خود اپنے فن میں قدامت پسندی سے کام لیا لیکن ان کی تصانیف سے آئندہ کے لیے ایسی راہیں کھلیں جن پر چل کر ادب کے میدان میں بڑی وسعت پیدا ہوئی اور اس طرح یونانی نقاد اپنے فن کے ماہر اور اس مخصوص میدان میں رہنما تسلیم کیے گئے۔

O

(کلاسیکی مغربی تنقید: ڈاکٹر محمد یٰسین، اشاعت۔ مارچ 1973ء، ناشر: انجمن ترقی اردو (ہند) اول)

سقراط کا نظریۂ ادب اور عملِ نقد

سقراط نے ججوں کے سامنے اپنے غیر مقبول ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے کہا کہ جب اس نے کچھ ایسے لوگوں کی عقل و دانش کا جائزہ لینا چاہا جو عاقل اور دانا مشہور تھے تو سے بڑی مایوسی ہوئی۔

اسی طرح شعراء کے سلسلے میں بیان دیتے ہوئے اس نے کہا:

"حضرات، مجھے آپ کے سامنے یہ بات کہتے ہوئے شرم آتی ہے میں نے صرف ان ہی نظموں کا مطالعہ کیا ہے جو بظاہر احتیاط کے ساتھ تخلیق کی گئی تھیں..."

یہاں سقراط کا اشارہ اس بات کی طرف تھا کہ وہ ایسی نظمیں تھیں جنھیں تخلیق کرتے وقت شعرا کو نہایت محتاط ہونا چاہیے تھا، یعنی ان نظموں کی تخلیق میں ان کو اس بات کا انتہائی شعور ہونا چاہیے تھا کہ وہ کیا کر رہے ہیں؟

سقراط نے مزید کہا "میں نے ان شعرا سے پوچھا کہ ان نظموں کا مفہوم کیا ہے؟"

لیکن شعرا سقراط کے اس سوال کا جواب نہ دے سکے۔ سقراط نے بتایا:

"وہاں کوئی بھی ایسا شخص موجود تھا جو ان نظموں کے مطالب خود شعراء سے زیادہ بہتر طور پر بتا سکتا ہو۔"

اس بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ گفتگو شعراء کے علاوہ اُن کے مداحوں کی موجودگی میں ہوئی تھی۔

دراصل سقراط نے اپنے اس بیان میں ایک اہم حقیقت دریافت کی ہے اور بعد میں اس دریافت کا رخ اس نے جس خوبصورتی سے موڑا اس سے ہمارا سردست کوئی تعلق نہیں ہے لیکن ہمیں جس چیز کو ملحوظ رکھنا ہے وہ یہ ہے کہ سقراط پہلا شخص تھا جس نے ادب کی تنقیدی اور تخلیقی

صلاحیتوں کے درمیان امتیاز پیدا کیا۔ سقراط نے پھر بتایا:

"مجھے جلد ہی یہ بات معلوم ہوگئی کہ شعرا شاعری محض اس لیے نہیں کرتے کہ وہ دانش مند ہوتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ایک مخصوص طبیعت یا ایسی فطانت Geniusness کے مالک ہوتے ہیں جو ولولے سے بھرپور ہوتی ہے۔"

اسی بات کو آج کی اصطلاح میں ہم الہام یا وجدان کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ چنانچہ اس اعتبار سے سقراط کا کہنا ہے کہ شعراء:

"پیغمبروں اور الہامی شخصیتوں کے مانند ہوتے ہیں جو بغیر یہ جانے ہوئے کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں، بہت سی حسین و لطیف باتیں بھی بیان کر جاتے ہیں۔"

سقراط نے جب شعرا کو ان کی نظموں کے مطالب دریافت کرنے کی دعوت دی تھی تو اس کا مقصد دراصل ان کی دانائی Wisdom کا امتحان لینا تھا یعنی وہ ان کے عقلی تجزیے کی اس صلاحیت کو پرکھنا چاہتا تھا جو ذہنی اصولوں کے عین مطابق ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر وہ شعرا کو ان کی اپنی ہی نظموں پر تنقید کرنے کی دعوت دے رہا تھا لیکن شعرا اس کے اہل ثابت نہ ہوئے۔

سقراط اگر چاہتا تو یہ بھی بتا سکتا تھا کہ شاعری سے لطف اندوز (سخن فہم) ہونے کی صلاحیت اور شاعری کا عقلی تجزیہ کرنے کی صلاحیت میں بڑا فرق ہے۔ لطف اندوزی کی صلاحیت، شعر گوئی کی صلاحیت کے مانند ایک مخصوص طبیعت کی دین ہوتی ہے اور بہت ممکن ہے کہ یہ دونوں صلاحیتیں ایک ہی مخصوص طبیعت کی پیداوار ہوں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ایک صورت میں یہ صلاحیت غیر متحرک اور دوسری میں متحرک ہوتی ہے۔ تاہم دونوں صلاحیتوں میں بین فرق ہے لہٰذا ان دونوں صلاحیتوں کے ساتھ ایک تیسری صلاحیت کا اضافہ کرنا ضروری ہے، یعنی ادبی تنقید کی صلاحیت۔ شعراء سے سقراط کا یہ استفسار بے محل یا غیر ضروری نہ تھا جس وقت سے انسان کو یہ شعور حاصل ہوا کہ اس کے پاس فنِ ادب کا ایک ایسا دائرہ ہے جس میں وہ اپنی حسین ترین، دلکش اور مفید قوتوں کو صرف کر سکتا ہے تو ٹھیک اسی وقت سے لوگ نہ صرف یہ سوال کرتے رہے ہیں کہ شعر کے کیا معنی ہیں بلکہ کچھ اور ایسے بھی سوالات کرتے رہے ہیں جو فی الواقع تنقید کے زمرے میں آتے ہیں اور جو بات سقراط کی 'اعتذار' Apology کو تنقید کی تاریخ میں اولین اہمیت کا درجہ دیتی ہے وہ صرف یہ ہے کہ سقراط نے پہلی بار واضح

طور سے یہ بتایا کہ تنقید، ادبی مشاغل کی ایک جداگانہ اور مخصوص صنف ہے اور یہ بھی واضح کر دیا کہ یہ صنف جداگانہ اور مخصوص کیوں ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان تین واضح قوتوں یا صلاحیتوں کی کارفرمائی سے دنیائے ادب کا احاطہ کیا جاتا ہے یعنی تخلیق کی صلاحیت، لطف اندوزی (سخن فہمی) کی صلاحیت اور تنقید کی صلاحیت ــــ اور جو چیز تنقید کی صلاحیت کو دوسری دونوں صلاحیتوں سے ممیز کرتی ہے وہ دراصل یہ ہے کہ تنقیدی صلاحیت اکتسابی ہوتی ہے حالانکہ تنقید وہبی (خداداد) بھی ہو سکتی ہے بالفرض کبھی اپنے اس تنقیدی عمل کا شعور ہو سکتا ہے جسے وہ اپنی تنقید میں بروئے کار لاتا ہے اور یہ عمل ان مخصوص ذہنی اصولوں کا اطلاق کرتا ہے جن کو منظم شکل دی جا سکتی ہے، مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور پھر ان کا استعمال بھی کیا جا سکتا ہے لیکن ایسے اصول کوئی بھی نہیں ہیں جو ادب تخلیق کرنے یا اس سے لطف اندوز ہونے کا طریقہ بتا سکیں، اس طرح ادب کی تنقید اس ذہنی کیفیت کی وضاحت کا دعویٰ نہیں کرتی جس سے ادب کی تخلیق ہوتی ہے اور نہ ہی وہ لطف اندوزی (سخن فہمی) کی کیفیت بیان کرنے کی دعویدار ہے اور یہ بات تو ممکن ہی نہیں کہ تنقید ان ذہنی کیفیتوں کو وجود میں لانے کا دعویٰ کرے جو پہلے سے موجود نہ ہوں۔ دراصل تنقید تو ان کے وجود کو فرض کر لیتی ہے کیونکہ ایک ایسے شخص کے لیے جو نہ تو ادب تخلیق کرتا ہے اور نہ ہی اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، تمام تنقید ایک بے معنی شے ہوگی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ تنقید اس ٹھوس حقیقت کو فرض کر لیتی ہے کہ ادب کا وجود ہے اور پھر وہ اس حقیقت کا جائزہ لیتی ہے، تفسیر کرتی ہے اور اس کی قدر متعین کرتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس کے متعلق واضح طور پر غور و فکر کرتی ہے۔

جیسا کہ سقراط نے اوپر بتایا ہے کہ تنقیدی صلاحیت بالکل مختلف ہے تخلیقی ادب کی صلاحیت سے، اسی طرح اگر وہ چاہتا تو یہ بھی بتا سکتا تھا کہ وہ لطف اندوزی (سخن فہمی) کی صلاحیت سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ تاہم تنقیدی صلاحیت قابلِ امتیاز ہونے کے باوجود دوسری دونوں صلاحیتوں میں سے کسی ایک کے ساتھ موجود ہو سکتی ہے ممکن ہے کہ سقراط کی یہ بدقسمتی رہی ہو کہ اس کا کچھ ایسے شعرا سے سابقہ پڑا ہو جو اس کو خود اپنی نظموں کا مطلب نہ بتا سکے لیکن ہر شخص یہ بات مانتا ہے کہ اس کے عہد کے بھی شعرا تو ایسے نہ ہوں گے جو سقراط کے اس سوال کا کہ ان کی نظموں کا مطلب کیا ہے، جواب دینے کے اہل نہ ہوں ـــ ممکن ہے ان شعرا کو سقراط کا یہ سوال رکھنے میں ہی دشواری پیش آئی ہو کہ ان کی نظموں کا مفہوم کیا ہے یا پھر شعرا یہ سمجھ ہی نہ

پائے ہوں کہ خود سقراط کے اس سوال پوچھنے سے کیا مراد ہے اور اس طرح شعرا نے سقراط کے سوال کے جواب میں صرف یہ کہہ دینا ہی کافی سمجھا ہو کہ نظم کا مفہوم بذاتِ خود نظم ہے اور بلاشبہ ادب میں غیر تنقیدی تخلیقات اور غیر تنقیدی لطف اندوزی (سخن فہمی) جیسی چیزیں بھی مل جائیں گی لیکن یہ دونوں کمیاب ہی ہیں جس وقت سے کسی آدمی میں اس کی مقصد برآری کے لیے بات کو اس ڈھنگ کے بجائے اس ڈھنگ سے کہنے یا اس چیز کے بجائے اس چیز کو پسند کرنے کا شعور پیدا ہوتا ہے گویا اسی وقت سے تنقید بھی شروع ہو جاتی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ ادب کے ساتھ ہی تنقید شروع ہوتی ہے۔ لیکن تنقید کا نمایاں کام ادب میں اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہماری مبہم جبلی Vegue Instinctive پسندیدگی، ایک ایسی واضح اور شعوری پسند میں تبدیل ہو جائے، جس کا عقلی جواز پیش کیا جا سکتا ہو یعنی ذہنی اصولوں کے لیے ایک اپیل بھی موجود ہو مگر اس شعوری پسندیدگی سے حاصل کیا ہوتا ہے؟ یہ حاصل آدمی کا ذہن ہوتا ہے۔ آدمی سب کچھ سوچتا رہے گا لیکن بعض لوگ اس بات پر مصر رہیں گے کہ آدمی کی فکر یا سوچ ایسی صریح اور واضح شکل میں ہو جس کا اکتساب بھی ممکن ہو اور اس کا ایک بہترین صلہ بھی ہوتا ہے یعنی جو آدمی ادب تخلیق کرنے کی قوت یا صلاحیت رکھتا ہے، تنقید اس کی صلاحیت کو نہایت ذہانت اور موثر انداز میں پیش کرنے کا اہل بناتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ اگر کوئی آدمی لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے تو تنقید اس کو ذہانت دے کر ایک ممتاز اور تابناک قسم کے تجربے میں تبدیل کر دیتی ہے۔

○

(ادبی تنقید کے اصول، پروفیسر لیسلز ابرکرومبی، مترجم: ڈاکٹر اشتیاق احمد، 1994، [illegible])

افلاطون

(427ق۔م۔374ق۔م)

یہ کہا جاتا ہے کہ افلاطون نے اپنے علمی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا۔ لیکن سقراط کی صحبت میں آنے کے بعد اور غالباً اس کے مشورے پر اپنی تمام شعری کاوشوں کو اس نے تلف کر دیا۔ یہ واقعہ اس عہد کے دانش وروں کی اس خاص ذہنیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو شاعری اور شعرا کے عام رویے کو گمراہ کن سمجھتی تھی۔ شاعری میں خیالات کی آزادی کے علاوہ اس قسم کی ذہنیت کے پیچھے شعرا سے تقابل کا وہ رجحان بھی (غالباً) کام کر رہا تھا جس سے ان کے مرتبے کے بھرم پر حرف آنے کا احتمال تھا۔ فلسفی، شاعروں سے زیادہ اپنے آپ کو دانشمند، مصلح ملک و قوم اور فلاحِ معاشرہ کے داعی خیال کرتے تھے بلکہ ان کے پیشوا سقراط کا یہ خیال تھا کہ شعرا چونکہ الوہی فیضان کے تحت شعر کہتے ہیں اس لیے وہ یہ سمجھتے نہیں کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں۔ اس 'کیا' کی تفہیم بھی ان کے بس میں نہیں۔ شعر کی تفہیم، ایک مختلف ادراک کی صلاحیت کا تقاضہ کرتی ہے جس کے صرف اور صرف فلسفی ہی بہرہ مند ہیں۔ سقراط کی فلسفیانہ منطق بھی سماجی اور اخلاقی تھی۔ وہ اخلاقی زندگی میں نیکی اور مادی زندگی میں افادیت کا قائل تھا۔ حتیٰ کہ افادیت کا یہ تصور اس کے تصورِ حسن کے ساتھ بھی مشروط تھا۔ اس کی قائم کردہ درجہ بندی میں شعرا چھٹے مقام پر تھے۔ یہ درجہ اس امر کا بھی مظہر ہے کہ سقراط کی نظر میں شعرا کا کیا مرتبہ تھا۔ ان کی کیا حیثیت ہونی چاہیے۔ سقراط کی فکر میں تنظیم و تحدید کی خاص اہمیت تھی۔ وہ انسان کو بھی اپنے اعمال میں تحدید کے پیکر کے طور پر دیکھنے کا متمنی تھا اور حسن میں اس تکمیل کے پہلو کو ضروری خیال کرتا تھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کی قدر عمل آور ہے۔ سقراط کے یہی تصورات ہیں جو افلاطون کے لیے مشعلِ راہ کا حکم رکھتے تھے۔

افلاطون بنیادی طور پر ادبی فلسفی نہیں تھا۔ جس طرح فلسفہ، ریاضی، طبعی علوم، فلسفۂ قانون اور عملی قانون سازی جیسے شعبہ ہائے علوم اس کے شب و روز کے مباحث اور فکر کے محور تھے۔ ادب اور اس کے مسائل کی وہ مادی حیثیت نہیں تھی۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ایک مثالی ریاست کی تصور سازی پر اس کی خاص توجہ تھی۔ پیلوپونیشین جنگ کے بعد ایتھنی جمہوریت کو کچھ عرصے کے لیے محض سوانگ کیا گیا تھا۔ افلاطون کے لیے نئے سیاسی منظرنامے میں ایک منضبط اور مثالی ریاست کا تصور ایک اہم عصری تقاضہ تھا۔ ادب میں اس کی دلچسپی بس اس قدر تھی کہ ریاست اور اس کے عوام کے حق میں وہ کتنا سودمند ہے۔ اسے ریاست میں ایسے مرد اور ایسی عورتیں مقصود تھیں جو محنت پسند ہوں اور خیالی دنیا سے سروکار رکھنے کے بجائے زندگی کا حقیقت پسند نظریہ رکھتے ہوں۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں ادب اور فن میں اس کے لیے اطمینان کا سامان کم تھا اور اسی بنا پر شاعری اُس کے حسن کو تقویت پہنچانے سے قاصر تھی۔ اس نے شاعری کی ناکامی کو شاعر کی ناکامی پر محمول کیا۔ وہ جیسا کہتے ہیں ویسا کرتے نہیں۔ گویا ان کے قول و عمل میں تضاد ہوتا ہے اور یہ چیز گمراہ کن بھی ہے اور عوام کے حوصلوں کو پست بھی کرتی ہے۔ لہٰذا اس کی ریاست میں ان کا داخلہ ممنوع ہے۔

افلاطون کے اس نوعیت کے تصورات ہمیشہ بحث طلب رہے، اور مسلسل رد و قبولیت سے گزرتے رہے۔ اتنی صدیاں گزرنے کے بعد آج بھی کسی نہ کسی طور پر افلاطون ہمارے درمیان ایک نئے انداز کے ساتھ یک دم آ دھمکتا ہے اور بحث کا کوئی نیا دروازہ کھل جاتا ہے۔ Gorgias، Lysis، Ion، Gorgias، Symposium، Phaedrus اور Republic اس کی وہ شاہکار تصانیف ہیں جن کی آب کسی دور میں بھی کم نہیں پڑی۔ فلسفے اور فن کی دنیا نے اسے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے لیکن اس کے بنیاد ساز تصورات کی جدلیت میں ذہن و فکر کو سرگرم رکھنے اور رواج کی قوت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

افلاطون سے قبل پیریکلیز کا عہد ادبی اعتبار سے عہدِ زریں کہلاتا ہے۔ اس عہد میں تخلیقی ادب اپنی بلندی پر تھا اور ڈرامائی فن نے ایک اعتبار سے کچھ ایسے معیار قائم کر دیے تھے جو ارسطو سے لے کر موجودہ زمانوں تک موضوعِ بحث بنے ہوئے ہیں۔ افلاطون نے بھی انھیں کئی جگہ حوالے کے طور پر اخذ کیا ہے اور ارسطو نے تو ڈرامائی فنی قواعد کی تشکیل میں ان سے بھی روشنی اخذ

کرنے کی سعی کی ہے۔ افلاطون لکھتا ہے:

"... جب کوئی اس قسم کا سوانگ بھرنے والا شریف زادہ ہمارے پاس آئے گا
اور اپنی شاعری کا مظاہرہ اس کا مقصود ہوگا تو ہم اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں
گے اور اس کی پوجا کریں گے جیسے وہ کوئی اوتار اور عجیب و غریب ہستی ہے
لیکن ہم یہ بھی بتائیں گے کہ ہماری ریاست میں اسے ٹھہرنے یا رہنے کی
اجازت نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ یہاں کا یہی قانون ہے۔ اسے معطر کرنے
کے بعد ہم اس پر پھولوں کی بارش کریں گے اور اسے کسی دوسرے شہر کے
لیے رخصت کردیں گے۔ ہمیں ایسے شعرا اور قصہ گو چاہئیں جو نیکی کی ترغیب
دلائیں۔ اس نصاب کو ہم اپنے لیے مثال بنائیں گے جو ہم نے اپنے سپاہیوں
کی تربیت کے لیے تیار کیا ہے۔" ("ری پبلک" کتاب III، ص 398)

ظاہر ہے فوجیوں اور سپاہیوں کو ان کے پیشے کے مقتضیات کے لحاظ سے افلاطونی نصاب فائدہ کافی سودمند ثابت ہوسکتا ہے لیکن ان اصولوں کے ادب و فن پر اطلاق کو کسی طرح صائب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ افلاطون نے ایک ہی چھڑی سے سب کو ہانکنے کی کوشش کی ہے۔ ہومر کو وہ ایک مثالی شاعر اس معنی میں کہتا ہے کہ اس نے دیوتاؤں کی حمد و ثنا کی ہے اور معروف سورما ہستیوں کو پیش کیا ہے۔ اس بنا پر وہ اپنی ریاست میں اس کی شاعری کو شرف قبولیت بخشتا ہے۔ (حالانکہ ہومر پر دوسرے موقعے پر سخت تنقید بھی کی ہے) Republic X, 607 میں وہ واضح لفظوں میں یہ اعتراف کرتا ہے کہ فلسفہ اور شاعری کے مابین تنازعہ بہت پرانا ہے۔

ایک معنی میں افلاطون کی فکر خود تضاد کی شکار ہے۔ ایک طرف شاعری سے وہ اس لیے کد رکھتا ہے کہ اس کی اساس تخیل یا نقل کی نقل پر ہے۔ جو حقیقت کو حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرسکتی۔ وہ شعرا سے جس حقیقت پسندی کا مدعی ہے، خود تصور عینیت (آئیڈیلزم) حقیقت پسندی کے منافی ہے۔ اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے وہ خود شاعرانہ میلان رکھتا تھا۔ اس کے نزدیک تمام موجودات عالم اس حقیقتِ مطلق کا عکس ہیں جس میں نہ کبھی کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے اور نہ اسے فنا ہے جب کہ تمام اشیائے کائنات حقیر بھی ہیں اور فانی بھی۔ فن کو بھی وہ فریب دہ کہتا ہے کیوں کہ وہ حقیقت اولیٰ سے دو چند دور ہوتا ہے اور تیجہ ہوتا ہے نقل در نقل کا۔ اس لیے حقیقی صداقت نہ تو اس کی اساس ہے اور نہ وہ پیش کرسکتا ہے۔ شعرا جو نقل کی نقل پیش کرتے ہیں وہ

جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے۔ اسی لیے وہ معاشرے کے فلاحی مشن کے منافی ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ کسی بھی حقیقت یا شئے کی نقل ہمیشہ نامکمل ہوتی ہے، وہ کبھی اوریجنل کی برابری نہیں کرسکتی۔ ادب یا کوئی بھی فن جیسے مصوری، مجسمہ سازی وغیرہ محض کرر تخلیق ہیں۔ یعنی جو مبنی حقیقت کی محض نمائندگی کرتی ہیں۔ اس لیے افلاطون کی نظر میں وہ صرف تفریح کا ذریعہ ہیں اور محض تفریح کسی بھی بڑے مقصد سے عاری ہوتی ہے۔ اس قسم کی عکسی حقیقت سے دوری کو کم کرنے سے قاصر ہوتی ہیں کیونکہ وہ محض جزوی تخیلاتی پیکر ہیں اس مبنی حقیقت کے جن کی نمائندگی ان کا مقصود ہے۔ اس طرح فنی شہ پارے نہ تو کردار سازی کا مقصد پورا کرتے ہیں اور نہ ہی ریاست کی فلاح و بہبود کا مقصد ان سے پورا ہوتا ہے۔ یہی دو چیزیں افلاطون کے لیے انسانی جدوجہد اور مساعی کو جانچنے کی کسوٹیاں ہیں۔ افلاطون شاعری کے وسیع تر اثر اور شاعری کی غیر معمولی قوت سے پوری طرح آگاہ تھا۔ شاعر چونکہ الوہی ہیجان کے تحت شعر کہتا ہے اس لیے وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوتا۔ اس کی حیثیت ایک جنونی اور پیغمبر کے درمیان کی ہوتی ہے۔ وہ ION میں ایک جگہ لکھتا ہے: تمام اچھے رزمیہ نگار اور غنائیہ شاعری کرنے والے شعرا نے اپنی فنکارانہ مہارت کے تحت از خود خوبصورت شاعری نظم نہیں کی بلکہ ایک غیبی ہیجان کے تحت ان کے شاعرانہ وجدان میں تحریک پیدا ہوتی ہے اور ان کی زبان سے بے اختیار شعر ادا ہونے لگتے ہیں۔ چونکہ ان کے خیالات فوری اور استدلال سے عاری ہوتے ہیں اس لیے سننے والوں پر ان کے خیالات کا الٹا اثر ہوسکتا ہے۔ اگر نیکی کو فروغ دینے کے مقصد پر اس قسم کی شاعری کی اساس ہو تو وہ حسن کے تئیں محبت کے لیے اکسا سکتی ہے اور اعلیٰ سطح پر کردار سازی بھی کرسکتی ہے، لیکن کتنے ہیں جن کی شاعری ان مقاصد کو اپنا مشن بنا سکتی ہے؟ اس لیے وہ شاعری کے اثر کو انفراد اور اجتماع دونوں کے لیے خطرناک بھی قرار دیتا ہے۔

افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ شعرا نیکی اور بدی میں تمیز کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے لیے یہ چیز تکلیف کی موجب ہے کہ بدی کے ہاتھوں نیکی کو مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ افلاطون کے عہد میں شعری صداقت Poetic justice کا سختی کے ساتھ خیال نہیں رکھا جاتا تھا۔ ان تجربات کے پیش نظر وہ ایک جگہ 'ری پبلک' میں لکھتا ہے:

"ان سے ہمیں یہی سیکھ ملتی ہے کہ بدکار بچ پاتے ہیں اور اکثر نیک اور بے
لوگ پریشانی میں مبتلا ہوتے ہیں۔"

افلاطون کی ترجیح جذبے کی نسبت تعقل پر تھی۔ چوں کہ شاعری عقل کے بجائے جذبے پر اثر انداز ہوتی ہے اس لیے وہ ہماری رہنمائی کا منصب ادا نہیں کر سکتی۔ وہ صرف دانش کی صلاحیت ہی ہے جو بہترین اور محفوظ راہ کی نشاندہی کر سکتی ہے۔ شاعری عقل کو قیدی بنا لیتی ہے۔ وہ جذبات کے تموج کو دبانے کے بجائے انھیں ابھارتی ہے۔ ان کو مغلوب کرنے کے بجائے خود مغلوب ہو جاتی ہے جو بنی نوع انسان کے حق میں مستحسن ہے نہ فلاح کا باعث۔

'ٹیڈرس' میں اس نے مختلف علوم و فنون سے تعلق رکھنے والی شخصیتوں کی درجہ بندی کی ہے۔ شاعر کو فلسفی سے کم تر درجے پر ہی نہیں رکھا ہے بلکہ درج فہرست میں اس کا سب سے آخری یعنی چھٹا درجہ ہے۔ اس کی درجہ بندی کے مطابق فلسفی اور فن کار کا مقام اول ہے کہ زیادہ سے زیادہ صداقت کا انھیں ادراک ہوتا ہے۔ دوسرا درجہ اس حاکم یا بادشاہ کے لیے مخصوص ہے، جو راست باز ہے تیسرے درجے پر سیاست داں، ماہر اقتصادیات یا کاروباری آتے ہیں، چوتھا درجہ ورزش کے شائقین یا ماہر طبیعیات کے لیے ہے، پانچویں پر پیغمبر اور مذہبی پیشوا کو رکھا گیا ہے۔ جب کہ سب سے آخری درجے پر شاعر یا وہ فن کار ہیں جن کا منصب نقالی ہے۔

افلاطون حقیقت کی تین قسمیں بتاتا ہے:

الف: تعقلی یا بنیادی حقیقت، جو تصورات (آئیڈیاز) خیالات اور پیکروں پر مشتمل ہوتی ہے۔

ب: مادی حقیقت، حاصل وجود، بصری لفظ اور انسانی طبع کے ساتھ مخصوص۔

ج: عکسی (حقیقت) شعری تخلیق سے متعلق جو صرف مادی حقیقت کی نقل پر مبنی ہوتی ہے۔

اس طرح فن کے عمل کا انحصار نقالی پر ہے اس لیے اس کی حیثیت نقل در نقل کی ہے۔

افلاطون نے ایک پلنگ کی مثال دیتے ہوئے واضح کیا ہے کہ ایک شاعر یا مصور کسی کاٹھ کے پلنگ کو اپنا حوالہ بناتا اور اس کا نقشہ کھینچتا ہے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس نے پلنگ کا تصور کہاں سے اخذ کیا ہے۔ اس کے تجربے میں بڑھئی کے بنائے ہوئے کئی پلنگ آئے ہوں گے۔ ان بنانے والوں کے خیال کی بنیاد بھی کوئی آئیڈیا ہوگا۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی ایسا اعلیٰ یا مثالی پلنگ ہوگا جس سے انھوں نے اپنا تصور اخذ کیا ہے۔ اس طرح شاعر یا مصور اس پلنگ کے نقال ہیں جسے بنانے والوں نے مذکورہ مثالی پلنگ کی بنیاد پر تیار کیا تھا۔

افلاطون کا یہ تصور سماجی اور مابعد الطبیعیاتی اساس کا حامل ہے۔ شعرا کے تخیلاتی پیکروں کو وہ سرمایہ داروں سے تعبیر کرتا ہے جو صداقت اور حقیقت سے کافی بعید ہوتے ہیں۔ اس طرح

شاعری کا انحصار التباسات پر ہے۔ شاعر جو پیکر نقل کرتا یا نظم کرتا ہے وہ بنیادی حقیقی وجود سے بے خبر ہوتا اور اس کے صرف مظہر سے واقف ہوتا ہے۔ اس لیے التباس کی کوئی سماجی بنیاد نہیں ہوتی سو وہ ایسے احساسات کے محرک ہوتے ہیں جنھیں باعث شرم کہا جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے ہمیں ایسے قصہ نویسوں اور ساتھ ہی دوسروں پر بھی بندش لگانی چاہیے اور انھیں یہ بتانا چاہیے کہ اپنی تحریر میں وہ کتنے جھوٹے ہیں اور وہ مستقبل کے جنگجوؤں کو کتنا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہومر اور ہیسیڈ جیسے اہم شعرا کو بھی نوجوانوں کو گم راہ کرنے کی اجازت نہیں ہونی چاہیے۔ ان شعرا نے خدا / دیوتاؤں کی غیر حقیقی تصویر کشی کی ہے، انھیں شہوت پرست کے طور پر پیش کیا ہے۔ انھیں بے درد اور ستم بتایا ہے۔ اسی لیے شاعری سے ملنے والی تفریحی مسرت کتنی بھی اعلیٰ قسم کی ہو، افلاطون کی میزان قدر میں وہ ادنیٰ حیثیت رکھتی ہے۔ 'ری پبلک' میں اس نے یہ واضح کیا ہے کہ 'ہمیں ان فن کاروں پر توجہ دینا چاہیے جو اپنی افتاد طبع کے لحاظ سے نیک ہیں اور جو فطرت اور جمیل کے حسن کو پیش کرتے ہیں تاکہ وہ نوجوان جو ایک صحت افزا مقام پر رہائش پذیر ہیں ان سے مسلسل اچھا اثر قبول کریں۔ شاعرانہ صداقت اعلیٰ درجے کی صداقت ہو اسے مثالی عدل، نیکی اور حسن جیسی اقدار کا بہتر نمونہ پیش کرنا چاہیے۔

ڈرامائی فن کا نظریہ

افلاطون نے 'ری پبلک' میں تفصیل کے ساتھ ڈرامائی فن پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈرامائی فن کے بارے میں اس کے وہی خیالات ہیں جن کا اظہار اس نے شاعری کے بارے میں مختلف مقامات پر کیا ہے۔ شاعری کی طرح ڈرامہ بھی جذبات کو متاثر کرتا ہے۔ وہ بھی نقل کی نقل ہے اور الوہی فیضان کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی نظر میں ڈرامے میں جو چیز انتہائی ناگوار اور قابل اعتراض ہے وہ یہ کہ ایک ہی اسٹیج پر اور ایک ہی وقت میں اعلیٰ اور ادنیٰ جبلتوں کو ایک ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس کے باعث ناظرین میں وہ ادنیٰ جبلتیں بیدار ہوتی ہیں جن کا تعلق غرور، شہوت اور دھوکے بازی سے ہے۔ اس قسم کا منفی اثر ڈرامائی کردار نبھانے والے افراد پر بھی پڑتا ہے۔ دوسرے، جرائم پیشہ، رقیب اور عیار کا کردار نبھاتے نبھاتے ویسی ہی بدکاری ان کی فطرت کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس کے برعکس جب وہ عقل مند، حوصلہ مند اور نیک انسانوں کے کردار ادا کرتے ہیں تو بھی زیادہ سود مند اس لیے نہیں ہوتا کہ عاقل اور مسکن مزاج کی نقل اتنی آسان نہیں

ہوتی۔ یوں بھی انسان کا جھکاؤ اپنے حرص کی طرف زیادہ ہوتا ہے۔ موعظت اور نصائح کی طرف کم۔

ڈرامہ بھی تعقل کے بجائے جذبات پر زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ایک معصوم اور خدا سے ڈرنے والے انسان کی زندگی میں جب مصیبتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑتا ہے تو وہ بہادری کے ساتھ اس کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے لیکن دل ہلا دینے والے منظر کو دکھا کر لانا اس انسان کے قدم بھی اکھاڑ سکتے ہیں اور اس کی آنکھیں بھیگ سکتی ہیں۔ جب کہ ڈرامائی واردات محض ایک جھوٹی نقل ہے، جس پر رونا یا تاسف کا اظہار کوئی معنی نہیں رکھتا۔

تصورِ اسلوب

افلاطون کے عہد میں خطابت کے فن یعنی بدیعیات کو اعلیٰ مقام حاصل تھا۔ خطابت میں اونچی خیال، لہجے کے اتار چڑھاؤ، لفظوں کے انتخاب اور ان کی موثر تنظیم وہ بنیاد ہے جو سامع کو اپنی طرف مائل کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ خطیب بے کمال اظہار کا نمونہ تکلم میں پیش کرتا ہے اور ایک ادیب اپنی تحریر میں۔ چونکہ خطابت یا تکلم نے ایک فن کی شکل اختیار کر لی تھی اس لیے افلاطون نے فیڈرس (Phaedrus) میں اس کا اطلاق تحریر کے اسلوب پر بھی کیا ہے۔ دونوں کا مقصود زیادہ سے زیادہ ذہنوں پر اثر قائم کرنا ہے اور دونوں کے اسلوب کے تشکیلی عناصر اور تقاضوں کی نوعیت بھی مشترک ہے۔ اس لیے وہ تقریر و تحریر کے فن کی شعریات کو ہم وجود سمجھتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

(1) ایک اچھی تقریر کے لیے لازمی ہے کہ اس موضوع میں علمی سطح پر کوئی کمی نہیں رہنا چاہیے جو اس کا بنیادی مقصد ہے۔ اسے اس بات کا بھی پورا علم ہونا چاہیے کہ اسے کیا کہنا ہے۔

(2) اسے تکلم و تقریر کے فن یعنی بدیعیات اور اس کے اصولوں سے بھی پوری واقفیت ہو۔ یہ ایک فطری استعداد ہے، جس کا اطلاق ہر فن پر ہوتا ہے۔

(3) اس کے خیالات کے اظہار اور موضوع میں فطری ہم آہنگی ہونا چاہیے۔ جس خیال یا دلیل کو پہلے آنا چاہیے، پہلے آئے، جسے درمیان میں آنا چاہیے، درمیان میں آئے اور جسے تقریر یا تحریر کے اختتام پر آنا چاہیے اختتام پر آئے۔ اس طرح وہ ایک اسیاقی کل کا تاثر فراہم کر سکتا ہے اور سامع یا قاری کو اپنا ہم نوا بنا سکتا ہے۔

(4) مقرر کے لیے انسانی نفسیات کا علم بھی ضروری ہے۔ تاکہ وہ اپنی بات ان کے دل و دماغ کی گہرائیوں تک پہنچا سکے۔

ایک بہتر اسلوب فن کے یہی وہ اصول و عناصر ہیں۔ جن کا اطلاق تقریر و تحریر ہر دو صیغۂ فن پر کیا جا سکتا ہے۔

افلاطون کے تقاعلِ نقد کی قدر

ادبی تنقید کی تاریخ میں افلاطون کو پہلا ادبی نقاد کہا جاتا ہے۔ ادبی تنقید نے ہمیشہ اسے اپنی بحث کا موضوع بنایا اور بہت کچھ اس سے اخذ بھی کرتی رہی۔ اس کا نقطۂ نظر فلسفیانہ ہے۔ ادب و فن کے روحانی پہلو کو اس نے پیشِ نظر رکھا اور فیضان کا وہ تصور دیا جس کا تعلق اس انسانی سادگی سے ہے جو کئی دریافتوں کے بعد بھی نایاب ہی نایاب ہے۔ اس کا یہ خیال بھی کم معنی خیز نہیں ہے کہ شاعر پیغمبر اور جنونی کے بیچ کی چیز ہے۔ فن اور اخلاقیات لازم و ملزوم ہیں۔

افلاطون ہی نے نقل کی تھیوری سے متعارف کرایا جسے ارسطو نے من و عن تو قبول نہیں کیا لیکن عمل کی نقل اور تخلیقی نقل کا نام دے کر اسے ایک نئے منصبِ معنی سے سرفراز کیا۔ ارسطو کے معنی میں نقل کو نمائندگی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ افلاطون ہی نے دہرکی شاعری dithyrambic poetry کو خالص غنائی شاعری اور ڈرامے کو خالص نقالی اور رزمیے کے فن کو ان دونوں کے امتزاج کا نمونہ قرار دیا۔ اسی نے رزمیے کو ڈرامے پر فوقیت دی اور یہ تصور دیا کہ تخلیقی آزادی کے معنی مکمل آزادی کے نہیں ہیں۔ اس آزادی کو اس نے مشروط قرار دیتے ہوئے ایک وسیع تر سماجی بہبود کے مقصد کے ساتھ اسے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ اس نے بعض اعتبار سے احتساب کو ایک ضروری قدر سے تعبیر ضرور کیا تھا لیکن بعد کے زمانوں میں احتساب نے ایک سیاسی رنگ اختیار کر لیا۔ جس کی بدترین صورتیں ہمیں اپنے ادوار میں بھی دیکھنے کو مل رہی ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

(ارسطو کی فن شاعری کا) تعارف

یونان کی عظیم الشان تثلیث فلاسفہ (سقراط، افلاطون اور ارسطو) کا تیسرا اور بعض لوگوں کے خیال میں سب سے بڑا رکن ارسطو تھا۔ فلسفہ، نفسیات، منطق، علم الاخلاق، طب، سیاسیات، حیوانات، تنقید، تاریخ، یہ سب علوم اس کے افکار سے تونگر اور روشن ہوئے بلکہ بعض علوم مثلاً تنقید اور منطق کا تو وہ موجد کہا جا سکتا ہے۔ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ اچھا خاصا شاعر بھی تھا۔ اس کی نثر اگرچہ افلاطون جیسی خوبصورت، سڈول اور دل نشین نہیں ہے لیکن اپنے بہترین لمحات میں وہ بھی اعلیٰ درجے کی مہذب اور واضح نثر لکھنے پر قادر تھا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ خالص فلسفے کے میدان میں ارسطو کے افکار، افلاطونی افکار کے برابر پر اثر ثابت نہیں ہوئے لیکن عمومی علم، سائنسی فکر، منطق اور تنقید میں ارسطو کے نظریات کی بازگشت اور اثر آج بھی نمایاں ہے۔ وائٹ ہیڈ کہا کرتا تھا کہ افلاطون کے بعد کا سارا مغربی فلسفہ افلاطونی فلسفے پر محض فٹ نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ خیال مبالغہ آمیز سہی لیکن صداقت پر مبنی ہے کیوں کہ افلاطون کے بعد سب سے بڑا مغربی فلسفی شاید ہیگل تھا اور اس نے صاف اقرار کیا ہے کہ وہ جو کچھ ہے محض افلاطون کی وجہ سے ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ارسطو کے بعد کی ساری مغربی منطق اور بیش تر نظریاتی تنقید ارسطوئی تصورات سے برآمد ہوئی ہے۔ کارل پاپر جو افلاطونی فلسفہ، تاریخ و سیاست کا بہت بڑا انگریز نقاد اور ارسطو کا سخت مخالف ہے، اس بات کو مانتا ہے کہ ارسطو کے افکار کا دائرہ غیر معمولی طور پر وسیع تھا۔ جہاں تک تنقید کا سوال ہے، سینٹس بری کا قول تھا کہ یہ ناممکن ہے کہ کوئی شخص کاروبارِ تنقید شروع کرنا چاہے اور ارسطو کا گہرا مطالعہ نہ کرے اور اس کو نقصان عظیم نہ اٹھانا پڑے۔

ارسطو کی پیدائش 384 قبل مسیح میں ہوئی۔ اس کا باپ نومیکس (Nomachus) اسٹگرا

(Stagira) میں شاہی طبیب تھا۔ سترہ سال کی عمر میں (367) ارسطو کو افلاطونی مدرسے (Academy) میں داخل کیا گیا۔ افلاطون اس وقت اپنی فلسفیانہ اور تنظیری سرگرمیوں کے دور شباب میں تھا۔ اکسٹھ سالہ افلاطون نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ ارسطو کوئی معمولی شاگرد نہیں ہے۔ داخلے کے وقت سے بیس سال (347) تک یعنی افلاطون کی بقیہ زندگی تک ارسطو اسی مدرسے میں رہا۔ افلاطون اسے 'مدرسے کا دماغ' کہا کرتا تھا۔ 347 میں افلاطون کی موت کے بعد اس کا بھتیجا اسپیوسی پس (Speusippus) مدرسے کا سربراہ بنا۔ بعض کا خیال ہے کہ اسپیوسی پس کی مقابلتاً نااہلی کے باعث اور بعض کے بموجب فلسفیانہ اختلافات کی بنا پر ارسطو اور اس کے ایک دوست زینوکریٹیز (Xenocrates) نے مدرسہ چھوڑ دیا۔ کچھ لوگوں نے ارسطو اور اسپیوسی پس کے اختلافات کو اس طرح پیش کیا ہے گویا دراصل وہ افلاطون اور ارسطو کے اختلافات تھے جو استاد کی موت کے بعد سطح پر نمودار ہوئے۔ کارل پاپر تو یہ کہتا ہے کہ تمام باشان علمیت اور غیر معمولی پھیلاؤ کے باوجود ارسطو کے افکار میں کوئی مولک پن (Originality) نہیں تھا اور وہ اکثر افلاطون پر نکتہ چینی کے رجحان کا شکار ہو جاتا ہے۔ پاپر یہ بھی کہتا ہے کہ فلسفہ و تاریخ و سیاست کے میدان میں افلاطون پر ارسطو کی نکتہ چینیاں اکثر غلط ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ارسطو نے براہ راست افلاطون پر اعتراض نہیں کیا ہے۔ صرف ایک جگہ اپنی کتاب اخلاقیات میں وہ افلاطون کا نام لے کر کہتا ہے کہ سچائی کی محبت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ افلاطون کی محبت کو بھی اس پر قربان کر دے۔ ڈاسن کے نزدیک ارسطو اور افلاطون میں ذاتی اختلافات کی بات درست نہیں ہے کیوں کہ ارسطو نے گرچہ افلاطونی عینیت سے اختلاف کیا ہے اور اپنے نظریۂ شعر میں خاص کر عینیت کو تقریباً مسترد کر دیا لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ استاد اور شاگرد میں ذاتی اختلافات بھی تھے۔ ڈاسن کا کہنا ہے کہ ارسطو کو افلاطون سے کس قدر گہری عقیدت اور محبت تھی اس کا ثبوت اس کتبۂ مزار سے ملتا ہے جو اس نے افلاطون کی موت کے بعد لکھا تھا۔ اس میں وہ کہتا ہے کہ افلاطون کا مرتبہ اس قدر بلند تھا کہ بے وقوف لوگ اگر اس کا نام بھی لیں تو گناہ کبیرہ کے مرتکب ہوں گے۔

مدرسہ چھوڑنے کے بعد کوئی چھ سال تک ارسطو مختلف مقامات میں گھومتا پھرتا رہا۔ اس اثنا میں اس کی ملاقات اسوس (Assos) کے حاکم ہرمی یاس (Hermeias) سے ہوئی جو اس کا شاگرد بن گیا۔ پھر اس نے اپنی متبنیٰ لڑکی پائی تھیا (Pythia) کو ارسطو سے بیاہ دیا۔ کوئی دو

سال تک لس بوس (Lesbos) کے شہر مائی ٹلین (Mitylena) میں تعلیم دینے کے بعد وہ مقدونیہ کے شاہ فلپ کے بیٹے سکندر اعظم کا اتالیق بن گیا۔ (342) یہ کہنا مشکل ہے کہ سکندر نے ارسطو کی تعلیمات کا باقاعدہ اور مثبت اثر قبول کیا۔ سیاسی تصورات کی حد تک تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سکندر کے نظریات اپنے اتالیق کے خیالات سے خاصے مختلف ہی تھے، کیوں کہ ارسطو بھی افلاطون کی مانند ایک طرح کی جمہوریت کا قائل تھا۔ (یہ اور بات ہے کہ آخری تجزیے میں افلاطونی اور ارسطوئی دونوں جمہوریتیں آمریت اور گروہی ڈکٹیٹرشپ سے قریب اگرچہ مطلق العنان بادشاہت سے دور معلوم ہوتی ہیں) بہر حال 336 میں فلپ کی موت کے بعد ارسطو اور سکندر میں تعلق برائے نام رہ گیا۔ 335 میں ارسطو نے مقدونیہ چھوڑ دیا اور ایتھنز میں اپنا مدرسہ موسوم بہ لائی سی ام (Lyceum) قائم کیا۔ انھیں دنوں میں زینوکریٹیز بھی ایتھنز واپس آ کر افلاطونی مدرسے کا سربراہ مقرر ہو گیا اور دونوں دوست دوبارہ یک جا ہو گئے۔

سکندر سے تعلقات بنائے رکھنے کی غرض سے ارسطو نے اپنے بھانجے کیلس تھینز (Callisthenes) کو مقدونیہ کے دربار میں چھوڑ دیا تھا لیکن کیلس تھینز میں مصلحت اندیشی کم تھی بلکہ وہ تکلیف دہ حد تک صاف گو تھا۔ چنانچہ سکندر نے ایک بار ناراض ہو کر کیلس تھینز کو قتل کرا دیا۔ (327) لیکن خود ارسطو پر اس کی نظر عنایت حسب سابق قائم رہی۔ اپنے مدرسے میں اس وقت ارسطو کی وہی حیثیت ہو گئی تھی جو اکادمی میں افلاطون کی تھی۔ ایتھنز میں سکندر کے نائب اینٹی پیٹر (Antipater) سے بھی اس کے تعلقات خوشگوار تھے لیکن یہ سب اچانک اس وقت ختم ہو گیا جب 323 میں سکندر کی موت کی خبر ایتھنز پہنچی۔ اینٹی پیٹر، ایتھنز میں موجود نہ تھا۔ سکندر کے مخالف عناصر نے سر اٹھایا اور ارسطو کے بھی درپے آزار ہو گئے۔ کچھ دن تک تو ارسطو نے یہ صورت حال برداشت کی لیکن پھر یہ کہتے ہوئے کہ کہیں اہل ایتھنز دوبارہ فلسفے کے خلاف گناہ نہ کر بیٹھیں (یعنی اس کے پہلے سقراط کو بے گناہ موت کے گھاٹ اتار کر وہ اس جرم کا ارتکاب کر چکے تھے) اس نے 323 ق م میں اپنے ننھیال کیلسس (Chalcis) میں پناہ لی۔ وہاں 322 میں اس کا انتقال ہو گیا۔

ارسطو کے ذاتی اخلاق و عادات کے بارے میں ہمیں زیادہ معلوم نہیں ہے۔ اس کے مزار کا بھی پتا نہیں۔ اس کی بہت سی تصنیفات بھی ضائع ہو گئیں یا بدلتے ہوئے سیاسی حالات کے پیش نظر پوشیدہ کر دی گئیں اور پھر مدت بعد منظر عام پر آئیں۔ ہم عصروں کے بیانات سے یہ پتا ضرور

چلتا ہے کہ وہ لباس اور رکھ رکھاؤ میں نفاست پسند تھا اور اس کی زبان میں وہ خفیف سا عیب تھا جس کی وجہ سے 'س' کی آواز 'ف' کی سی نکلتی ہے۔ وہ انسداد غلامی کا مکمل حامی تو نہیں لیکن غلاموں کو بیش از بیش آزادی دینے کا قائل اور صلۂ رحمی میں مشہور تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے تمام اعزا کسی نہ کسی طرح اس کے ممنون کرم تھے۔

ارسطو کی جو تصنیفات اس وقت ملتی ہیں ان میں اخلاقیات (جس کے دوسرے حصے کا نام سیاسیات ہے) اور شعریات سب سے زیادہ اہم ہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات اس کی مقبول ترین کتاب ہے۔ لیکن اس کا اصل متن اب ناپید ہے۔ موجودہ متن اس یونانی نسخے پر مبنی ہے جو غالباً گیارہویں صدی میں قسطنطنیہ میں دریافت ہوا اور چودہویں صدی میں پیرس پہنچ گیا جہاں وہ اب بھی محفوظ ہے۔ قدیم ترین غیر یونانی نسخہ ابو بشر کا کیا ہوا عربی ترجمہ ہے۔ (1940) جو کسی سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ چوں کہ سریانی اور عربی دونوں زبانوں میں المیہ کا وجود نہیں، اس لیے اس ترجمے کی صحت مشکوک ہے لیکن دوسرے نسخوں سے مقابلہ کرنے اور بعض اوقات صحیح نتیجے پر پہنچنے کے لیے عربی ترجمہ بہت کارآمد سمجھا جاتا ہے۔ (اصل سریانی بھی اب ناپید ہے۔) ایک دوسرا نسخہ جو نسخۂ قسطنطنیہ سے بالکل الگ ہے۔ رکارڈیانس (Ricardianus) کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ انیسویں صدی ہی میں ہو سکا۔ تقریباً تمام قابل ذکر مترجمین نے قسطنطنیہ، رکارڈیانس اور عربی ترجمے سے حسب ضرورت استفادہ ضرور کیا ہے۔ بچر (جس کے انگریزی ترجمے کی بنیاد پر میں نے موجودہ ترجمہ تیار کیا ہے) کے وقت میں عربی ترجمے کا مستند ترین ایڈیشن مارگلیتھ (Margoliouth) کا بنایا ہوا تھا۔ آکسفرڈ (1911) لیکن ہمارے زمانے میں ایک بہتر ایڈیشن مشہور جرمن عالم ٹکاش (J. Tkatsch) نے تیار کیا تھا جو (1932-1928) میں اس کی موت کے بعد شائع ہوا۔ میں نے اس تعارف میں جن انگریزی کتابوں سے مدد لی ہے ان میں سے ایک ٹکاش سے بھی استفادہ کیا۔ بعض اہم انگریزی تراجم کا ذکر دیباچے میں آ گیا ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ان میں انگرم بائی واٹر (Ingram By Water) آکسفرڈ (1909) اور ایس۔ ایچ۔ بچر (1894) بہترین ہیں۔ میں نے ترقی اردو بورڈ کی فرمائش پر عمل کرتے ہوئے بچر کو بنیاد بنایا ہے لیکن بائی واٹر کو بالکل نظر انداز بھی نہیں کیا ہے۔

(3)

شعریات میں ارسطو کا اسلوب جگہ جگہ خاصا الجھا ہوا ہے۔ کتاب موجودہ شکل میں نامکمل بھی ہے۔ یہ باتیں اس لیے ہوئیں کہ اصل کتاب موجود نہیں اور موجودہ کتاب یا تو کسی شاگرد کے نوٹ ہیں یا پھر خود ارسطو کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جن کی مدد سے اس نے اصل کتاب لکھی ہوگی۔ اکثر جگہ عبارت بے ربط ہے لیکن ایک آدھ جملہ نکال دینے سے ربط قائم ہو جاتا ہے۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ یا تو کوئی حاشیہ متن میں ڈال دیا گیا ہے یا موجودہ نسخہ دو الگ الگ نسخوں یا شاگردوں کے نوٹ پر مبنی ہے۔ وارمنگٹن نے بہت سی ایسی عبارتیں حاشیے میں ہی ڈال دی ہیں۔ لیوکس نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ "صحیح طریقہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ متن کے مربوط اور منظم ہونے کے بارے میں جو شکوک ہیں ان کے بارے میں قاری کو متنبہ کر دیا جائے، پھر متن کا مفہوم متعین کرنے کی پوری کوشش کی جائے اور کاٹ چھانٹ یا اس مفروضے کو کہ متن ناقص ہے۔ اسی وقت راہ دی جائے جب کوئی اور راستہ نہ ہو۔" متن کی مشکلات کو حل کرنے کے لیے بوچر نے کہیں کہیں عبارت یا الفاظ اضافہ کیے ہیں لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ خود ارسطو کا نثری اسلوب ہر جگہ افلاطونی اسلوب کی طرح واضح اور رواں نہیں تھا۔ یونانی زبان بھی اپنی کثیر المعنویت کی وجہ سے ایک طرح کے آزار تر سے کو خوش آتی ہے۔ لہٰذا شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیر ہا کی سی صورت پیدا ہو گئی۔ ورنہ شعریات میں بیان کردہ نظریات و تصورات شاید خود اتنے ادق اور مشکل نہیں ہیں جتنے مشکل اور ادق وہ مشہور کر دیے گئے ہیں۔

اس بات کو بہر حال ارسطو کی فکر کا اعجاز ہی کہنا چاہیے کہ اس چھوٹے سے رسالے میں کم سے کم تین طرح کے مباحث کی سمائی ہو گئی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کو فلسفۂ شعر کی کتاب کہنا چاہیے۔ دوسری طرف یہ رسالہ المیہ اور رزمیہ شاعری پر اصولی اور نظریاتی بحث ہے۔ اس کی تیسری اور ہمارے نقطۂ نظر سے سب سے کم کارآمد حیثیت یہ ہے کہ اس میں ارسطو نے المیہ اور رزمیہ شاعروں کے لیے ہدایت نامہ مرتب کیا ہے کہ وہ کیا کریں اور کیا نہ کریں۔ عام طور پر کتاب کا اثر تینوں حیثیتوں سے پھیلا اور بعض حالات میں ہدایت نامے کو بھی صحت اور اہمیت کا حامل سمجھا گیا بلکہ بعض میں لکھی جانے والی بعض کتابیں جو تنقید کی دنیا میں مشہور ہوئیں ان میں ہدایت نامے کا رنگ زیادہ نظر آتا ہے۔ ہدایت نامے کا تعلق چوں کہ معاصر اسٹیج، سیاسی اور سماجی

حالات اور روایت سے بہت گہرا ہے، اس لیے وہ ہمارے لیے بہت زیادہ معنی خیز نہیں ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ بعض ہدایات بھی ارسطو کے نظریۂ شعر سے ہی برآمد ہوتی ہیں۔ اس لیے ان سے پوری طرح صرف نظر بھی ممکن نہیں۔ اس تعارف کا مقصد صرف بنیادی مباحث و مشکلات کو واضح کرنا ہے لیکن ہدایت نامہ بھی کہیں کہیں زیر بحث آ جائے گا۔ اگرچہ گلبرٹ مرے کا یہ خیال درست ہے کہ اگر کوئی نوجوان ادیب محض اس ہدایت نامے کو اپنے لیے مشعل راہ بنائے تو اس میں اسے خاصی پریشانی ہوگی۔ لیکن ان ہدایات میں بھی Poetic Grammar کے بعض پہلو پوشیدہ ہیں۔ لہٰذا ان کو بھی کسی کسی حوالے میں لے آنا غلط نہ ہوگا۔

(4)

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ارسطو نے اپنا نظریۂ شعر افلاطونی عینیت کو رد کرنے کے لیے ہی قائم کیا۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افلاطون نے مابعد الطبیعیاتی اور سماجی دونوں نقطہ ہائے نظر سے شاعری پر جو نکتہ چینی کی تھی ارسطو اس کو درست نہیں سمجھتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ افلاطون نہ ہوتا تو ارسطوئی نظریے کے دو اہم ترین عناصر (Mimesis) یعنی نقالی/محاکات اور (Katharsis) یعنی تنقیہ شاید وجود ہی میں نہ آتے۔ افلاطون کے خیالات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

(1) اشیاء کی تین حیثیتیں ہیں۔ اول تو وہ ازلی، غیر تغیر پذیر، اصلی تصورات ہیں جنھیں اعیان (Ideas) کہا جاسکتا ہے۔ دوسری، محسوسات کی دنیا میں پائی جانے والی اشیاء، چاہے وہ قدرتی ہوں یا مصنوعی۔ یہ سب اعیان کے ظلال (Reflections) ہیں۔ تیسری ان ظلال کی پرچھائیاں جیسے سائے، پانی اور آئینے میں نظر آنے والے عکس، فنون لطیفہ وغیرہ۔ اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے افلاطون اپنی کتاب "ریاست" کے دسویں حصے میں چارپائی کی مشہور مثال استعمال کرتا ہے۔ سقراط کی زبانی وہ کہتا ہے کہ دراصل تین چارپائیاں ہیں۔ ایک تو وہ عین جو چارپائی کا جوہر ہے۔ دوسری وہ جسے بڑھئی نے بنایا ہے اور جسے ہم آپ استعمال کرتے ہیں اور تیسری وہ جو کسی تصویر میں بنی ہوتی ہے۔ لہٰذا تیسری چارپائی کی حیثیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا بنانے والا اس چارپائی کی نقل کر رہا ہے جو بڑھئی نے بنائی ہے اور لہٰذا حقیقت یعنی عین (Idea) سے تین درجے دور ہے۔

(2) چوں کہ عین نہ صرف حقیقت بلکہ قدر کے اعتبار سے بھی اعلیٰ ترین ہے، اس لیے عین کی نقل کرنے والا اس اعتبار سے خوبصورتی اور خوبی جو اعلیٰ ترین اقدار ہیں۔ ان سے بھی تین

درجے دور ہوگا۔ افلاطون کے بعض موافقین نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فنونِ لطیفہ اگرچہ نقل کی نقل ہیں لیکن وہ خوبصورت ہو سکتے ہیں لیکن وہ بھی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ان کی مفروضہ خوبصورتی کے باوجود افلاطون انھیں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس کہتا ہے کہ یہ افلاطون کے لیے ممکن تھا کہ وہ فنونِ لطیفہ کو نقل کی نقل کہنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کر دیتا کہ یہ نقل لا حاصل ہے بشرطیکہ اس کے ذریعے اصل حقیقت کا کچھ سراغ لگ سکے۔ لیوکس کا خیال ہے کہ افلاطون اگر ایسا کر پاتا تو وہ فنونِ لطیفہ کو اعلیٰ حیثیت (کہ وہ حسن کے ذریعہ حقیقت تک پہنچتے ہیں) کو مستحکم کر جاتا لیکن اس نے ایسا کیا نہیں، بلکہ یہ کہا کہ نقال ہونے کی وجہ سے فن کار، معلمِ اخلاق اور کاریگر سب برابر ہیں۔ اپنی کتاب 'قوانین' میں وہ کہتا ہے کہ

ہم تم سب جو بہترین اور اشرف ترین حالت اور کردار کی نقل کرتے ہیں، شاعر ہیں۔

(3) شاعری اس لیے اور زیادہ نقصان دہ ہے کہ اصل حقیقت کے بجائے نقل کی نقل کرنے کی وجہ سے وہ ہماری عقل کے بجائے ہمارے جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ وہ یہ بھی ثابت کر دیتا ہے کہ شعرا اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے ایک طرح کے اعصابی اختلال یا جنون کے مرہونِ منت ہوتے ہیں اور اگر ان سے عام حالات میں استصواب کیا جائے تو وہ بتا ہی نہیں سکتے کہ جو انھوں نے لکھا ہے اس کا مطلب کیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ ایلیڈ تقریباً تمام و کمال اساطیر پر مبنی ہوتا ہے اور اساطیر میں اکثر باطل کی فتح اور حق کی شکست ہوتی ہے اس لیے ایلیڈ انسانوں کو پست ہمتی اور شکست خوردہ ذہنیت کی طرف مائل کرتا ہے۔

(4) اعیان اور ظلال کی اس تفریق کی بنا پر شاعری یا کسی بھی فنِ لطیف کو حق، انصاف اور خیر کے مسائل سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ایک مثالی ریاست اور بے عیب سماج قائم کرے۔ شاعری چوں کہ عیب دار جذبات کو متحرک کر دیتی ہے اور چوں کہ وہ حقیقت سے بہت دور ہے اس لیے اس کو بے عیب سماج اور مثالی ریاست کی تعمیر میں نہیں لگایا جا سکتا۔[1]

[1] عین یا اصل حقیقت کی بحث مثالی ریاست کے حوالے سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اشیا تغیر پذیر ہیں لیکن عین تغیر پذیر نہیں۔ مثالی ریاست میں تغیر کو روکنے کی سعی ہی اسے عین یا اصل حقیقت سے نزدیک لانے کی سعی ہوتی ہے۔ عدم صرف عین اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے "سب سے پہلے تغیر ناپذیر حقیقت ہے جو غیر مخلوق اور بے فنا ہے ... کوئی بھی حس سے دیکھ یا محسوس نہیں کر سکتی اور جس کا تصور صرف خالص تصور کر سکتا ہے۔" ہیگل کا ذیلی مطلق اسی سے مستفاد ہے۔

مندرجہ بالا مختصر بیان سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ افلاطونی نظریۂ ادب کی خوبی کا مسئلہ تو ہے ہی لیکن اس کی رو سے ادب دراصل ایک طرح کی نقل یا انعکاس ہے یعنی ادب کسی حقیقت کو خلق نہیں کر سکتا بلکہ مفروضہ حقیقت کی نقل ہی کر سکتا ہے۔ ایم۔ ایچ۔ ابرمس (M H Abrams) نے اپنی معرکہ آرا کتاب "The Mirror and the Lamp" میں بتایا ہے کہ ادب کا افلاطونی نظریہ جس کی رو سے انسانی ذہن ایک طرح کا آئینہ ہے جو خارجی حقائق کو منعکس کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح تمام مغربی نظریات شعر میں تقریباً ڈھائی ہزار برس تک جاری و ساری رہا۔ اس کا بیان ہے کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطونی نظریے کی بنیاد پر قائم ہے۔ گرچہ ارسطو نے افلاطون سے اختلاف کی راہیں بھی کھولیں۔

ایم۔ ایچ۔ ابرمس کا یہ کہنا کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطون سے مستفاد ہے اس حد تک تو درست ہے کہ اگر افلاطون نہ ہوتا تو ارسطو کے خیالات بھی شاید وجود میں نہ آتے۔ لیکن ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ اعیان و ظلال کو بڑی حد تک مسترد کر دیا اور ادب کی اپنی آزادانہ حیثیت قائم کی۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ کہنا شاید بہت مناسب نہ ہو کہ ارسطو کے افکار بھی اصلاً افلاطونی ہیں۔ خود ابرمس اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ارسطوئی نظریۂ نقل صرف فنونِ لطیفہ کو نقل کا حامل مانتا ہے اور یہ کہ ارسطو، معیار اور عین کے عالم کو اپنے تصورات سے منہا کر کے صرف شاعری بطور شاعری یا فن بطور فن پر توجہ صرف کرتا ہے۔ بقول ابرمس "افلاطون کے یہاں شاعر کو سیاسی نہ کہ ادبی نقطۂ نظر سے معرضِ بحث میں لایا گیا ہے۔" علاوہ بریں ارسطو کے میدان میں نقل محض ایک کھلاڑی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نقل دوسرے کھلاڑیوں میں (Primus Inter Pares) یعنی برابروں میں اول کا مرتبہ رکھتی ہے لیکن دوسرے عناصر کو شامل کیے بغیر ارسطو کا نظریۂ شعر پوری طرح بیان نہیں ہو سکتا۔

مگر بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ارسطوئی نظریۂ شعر نقل کے اس تصور پر قائم نہیں ہے جو خالصتاً افلاطونی ہے۔ افلاطون اعیان اور ظلال کی بحث میں پڑ جاتا ہے اور یونانی لفظ (Mimesis) کو اس کے معروف معنی میں استعمال کرتا ہے جس میں نقل کا مفہوم گو غالب نہیں تو خاصا نمایاں ضرور ہے۔ یہ بات طے ہے کہ ارسطو نے بھی اس لفظ کو جس روایت کے تحت استعمال کیا ہے اس کے اعتبار سے فن کار ایک طرح کا صناع یا کاریگر ہی تھا، چاہے وہ الہام یافتہ صناع ہی کیوں نہ ہو لیکن ارسطو نے جس طرح اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے اس سے یہ واضح

ہو جاتا ہے کہ وہ نقل سے زیادہ نمائندگی و ترجمانی کے نقطۂ نظر سے بات کر رہا ہے۔ اصل یونانی میں لفظ (Mimesis) کے کئی معنی ہیں اور سیاق و سباق کے اعتبار سے اس کا ترجمہ نقل کرنا، نمائندگی کرنا، اشارہ کرنا اور ظاہر کرنا ہو سکتا ہے۔ ان سب مفاہیم میں کسی چیز کو کرنے یا بننے کا عمل شامل ہے، یعنی کسی چیز کو اس طرح کرنا یا بنانا کہ وہ کسی اور چیز سے مشابہ ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم خالص نقل کے تصور سے نہیں ادا ہو سکتا۔ متداول ہو جانے کی وجہ سے اور اس وجہ سے بھی کہ شروع شروع میں انگریزی لفظ (Imitation) کا مفہوم نقل نہیں تھا، وہ انگریزی میں (Mimesis) کا ترجمہ (Imitation) رائج ہو گیا ورنہ اردو میں 'نقل' کی اصطلاح ارسطو کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی۔

نقل یعنی نمائندگی کے سلسلے میں ارسطو نے جن دو باتوں پر زور دیا ہے وہ دونوں افلاطون کی اسکیم کے باہر ہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ شاعر ہونے کی شرط صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی شخص موزوں کلام لکھے۔ وہ منظوم تاریخ یا طب کو شاعری نہیں مانتا۔ لہٰذا وہ خیالات کی نقل سے زیادہ اعمال کی نمائندگی پر زور دیتا ہے یعنی جس طرح کوئی شے منظرِ تصویر میں پیش کیا جائے تو یہ گویا اس کی مکانی نمائندگی ہوگی۔ اس طرح کرداروں اور واقعات کی نمائندگی اگر شعر میں کی جائے تو یہ حقیقت کی زمانی نمائندگی ہوگی۔ اور کردار بھی بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب تک وہ واقعات کے ذریعہ ظاہر نہ ہو۔ یہ نکتہ نظریۂ شعر کے علاوہ ڈرامے کے نظریے میں بھی خاص حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ کا وصف بھی ہے کہ اس میں کردار اپنا حال اپنے اعمال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف ناول یا افسانے میں مصنف کو قدم قدم پر کردار کی نقاب کشائی کرنی پڑتی ہے اور مسلسل رائے زنی کے ذریعے کردار کے خط و خال نمایاں کرنے پڑتے ہیں۔ ڈراما میں مصنف کی شخصیت پردہ پوش رہتی ہے اور واقعات و اعمال ہی کے ذریعے کردار کی شکل بندی ہوتی ہے۔ اس طرح ارسطو ڈراما نگار کے لیے لاشخصی (Impersonal) کردار کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ یہ نظریہ محض اس بات کو متعین نہیں کرتا کہ ڈراما نگار مصنف تعصبات اور میلانوں کو پس پشت ڈال کر کرداروں کو واقعات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتا ہے بلکہ اس نکتہ کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ڈراما دراصل ایک طرح سے حقیقت کی آزادانہ تخلیق ہے، کیونکہ مصنف کی شخصیت معدوم ہونے کی وجہ سے ڈراما میں (Contrivance) کا احساس نہیں ہوتا اور سٹیج پر پیش آنے والے واقعات واقعے کی نقل نہیں بلکہ اصل واقعہ بن جاتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ارسطو نے اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ (باب 9 اور باب 18) کہ یہ درست ہے کہ جو باتیں قرین قیاس نہ ہوں وہ بھی واقع ہو سکتی ہیں لیکن ڈرامہ کے واقعات ایسے ہونے چاہئیں جو قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے قرین قیاس ہوں۔ اگر ڈراما محض نقل ہے تو پھر اس کے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ قائم کرنے کی ضرورت نہیں۔ دیکھنے والا جانتا ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ قرین قیاس ہو یا نہ ہو، اس میں علت و معلول کا ربط ہو یا نہ ہو، یہ تو اصلی واقعہ کی نقل ہے لہٰذا اسے سچ ماننا ہوگا لیکن ارسطو اس خیال کی شدت سے تردید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بعید از قیاس واقعات کو المیہ سے حذف کر دینا چاہیے، یا کم سے کم انھیں اس طرح مذکور کرنا چاہیے کہ گویا وہ ڈراما شروع ہونے کے پہلے ہی ہو چکے ہیں، لہٰذا اگر وہ باور کرنے کے لائق نہیں ہیں تو اس میں ڈراما نگار کا قصور نہیں۔

اس نظریے کو واقعیت کے نظریے کا جد یا اس کا آغاز نہ سمجھنا چاہیے۔ واقعیت کا جو تصور انیسویں صدی میں رائج کیا گیا اور جو ہمارے بعض ادیبوں کو اب بھی بہت عزیز ہے، ارسطو اس سے علاقہ نہیں رکھتا۔ وہ صاف کہتا ہے۔ (باب 9) کہ شاعری کا مرتبہ تاریخ سے بلندتر اور زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ میں صرف وہی باتیں بیان ہوتی ہیں جو ہو چکی ہیں جب کہ شاعر ایسی باتیں بھی لکھ سکتا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں۔ وہ شاعری کو آفاقی کہتا ہے، اس معنی میں کہ شاعری انسانی کردار کے اصل سرچشموں اور اس کی جبلت کے عمیق ترین گوشوں کی روشنی میں اپنے کرداروں کو تعبیر کرتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے (باب 9) "آفاقی سے میری مراد یہ ہے کہ قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے کسی مخصوص طرح کا شخص کسی صورت حال میں کس طرح گفتگو یا کام کرے گا۔" ظاہر ہے کہ اس نظریے میں اس طرح کی واقعیت نہیں ہے۔ جو یہ تقاضا کرتی ہے کہ ادب حقائق کو صرف اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں، نہ کہ جیسے کہ وہ ہو سکتے ہیں۔
واقعیت کی بحث کو ارسطو نے استعارہ اور بیان کی گفتگو میں اور بھی صاف کر دیا ہے جب وہ کہتا ہے (باب 25) "مصور یا کسی بھی اور فنکار کی طرح چونکہ شاعر بھی نمائندگی کے فن کو اختیار کرتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ تین میں سے ایک شے کی نمائندگی کرے۔ اول، اشیاء جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوئم، اشیاء جیسی کہ انھیں بیان کیا یا سمجھا جاتا ہے۔ سوئم، اشیاء جیسی کہ انھیں ہونا چاہیے۔" یہ تین تعریفیں اس بات کو واضح کر دیتی ہیں کہ واقعیت کا اصول صرف یہ نہیں ہے کہ اشیاء کو من و عن بیان کر دیا جائے۔ یہ بھی واقعیت ہے کہ اشیاء کے بیان میں داخلی، موضوعی، یعنی

کی تزئین کا طریقہ نہیں بلکہ اس کا جزو اور جوہر ہوتا ہے۔ باب 22 میں اس نے یوں لکھا ہے:
"غیر معمولی الفاظ برتنے والا اسلوب بلند آہنگ اور عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے۔" آگے چل کر
وہ استعارے کے بارے میں ایک ایسی بنیادی بات کہتا ہے جس پر آج تک ترقی نہ ہو سکی،
ملاحظہ ہو "ان مختلف طریقہ ہائے اظہار اور مثلاً بہ التباس مرکب الفاظ، ادریا نامانوس الفاظ
وغیرہ کو بہ حسن و خوبی استعمال کر لینا معرکے کی بات ہے لیکن استعارے پر قدرت ہونا ان سب
سے بڑھ کر ہے۔ یہ واحد صلاحیت ہے جو کسی کو سکھائی نہیں جا سکتی۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیونکہ
استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی صلاحیت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت
کرتی ہے۔" اس طرح استعارہ محض ایک تزئین یا محض وصف نہیں بلکہ ایک فلسفیانہ حقیقت بن
جاتا ہے کیونکہ استعارے کے ذریعہ شاعرانہ ذات سے وہی کام لے سکتا ہے جو واقعات کے تسلسل
اور اپنے ذہنی نتیجے میں وحدت اور معمول سے لیتا ہے۔ استعارے کی اسی تعریف کی روشنی
میں کولرج نے تخیل کے بارے میں اپنا مشہور "توق" نظریہ پیش کیا جو رومانی تنقید کی اساس کہا
جا سکتا ہے۔ یعنی خود ارسطو کے افکار نے وہ راہ دکھائی جس پر چل کر ادب کے نظریہ ساز علی الآخر
نظریہ نقل یا نقالی (Minies.s) کو رد کر گئے۔ افلاطون کا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا تھا اس لیے ارسطو
نے بھی اسی نوعیت کا جواب دیا۔ یعنی اس نے شاعری کی دلکشی اور شاعری سے انسان کی دلچسپی کو
نفسیاتی اصولوں کی روشنی میں مستحسن ٹھہرایا یعنی یہ کہ انسان کو نقل سے فطری طور پر دلچسپی ہے اور
موسیقی سے بھی ان کا گاڑ جیسی ہے۔ شاعری کو دیگر سماجی کارروائیوں سے الگ کر کے اس نے یہ بھی
ظاہر کر دیا کہ ہر فن کی خوبی کے معیار الگ الگ ہوتے ہیں۔

افلاطون کے اس خیال سے ارسطو متفق ہے کہ شاعری ایک طرح کے جنون کا نتیجہ ہوتی
ہے۔ لیکن وہ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالتا کہ شاعری مریضانہ ذہن کی پیداوار یا مریضانہ خیالات کو
راہ دیتی ہے۔ وہ اس بات سے بھی متفق نہیں کہ شعرا اپنے ہی گفتہ اشعار کے مطالب بیان
کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ جہاں تک سوال الہامی جنون کا ہے، ارسطو بڑی خوبی سے اس
بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ دراصل ایک طرح کی ہم احساسی (Empathy) یا بہ صورت دیگر اپنی
شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں داخل بلکہ مدغم ہو جانے کی قوت ہے۔
موخر الذکر قوت ہی کے الہامی احساس کی بنا پر کیٹس (Keats) نے کہا تھا کہ شاعر سے زیادہ
غیر شاعرانہ شخصیت کسی کی ہوتی ہی نہیں، بدیں معنی کہ شاعر اپنی شخصیت کو پس پشت ڈال کر اپنے

موضوع یا کردار میں ضم ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال کو پیدا کرنے کے لیے شاعر نہ صرف ایک
طرح کے الہامی جنون میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ خود اپنے اوپر ارادی طور پر کچھ کیفیات طاری کر کے
اور اپنے چاروں طرف ایسا ماحول بناتا ہے جو حصول مقصد کے لیے معاون ہو۔ ارسطو کہتا ہے
(باب 17) "جو کردار پیش کیے جا رہے ہیں اور ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعہ
شاعر بھی اپنے اندر انھیں جیسے جذبات پیدا کر لے تو تخلیق زیادہ تحسین انگیز ہو جائے گی۔ لہٰذا
شاعری ایک خوشگوار حلیے خداوندی کی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ پہلی صورت
میں تو انسان کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ دوسری صورت میں
وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے۔"

قدیم و جدید زمانے میں اس کی مثالیں ملتی ہیں کہ شعرا نے خود کو الہام ربانی یا اسی قسم
کے کسی غیر فطری محرک کے زیر اثر بتایا ہے۔ غالب اور اقبال کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔
اس کے علاوہ بعض بڑے فنکاروں کے بارے میں ہمیں بالیقین معلوم ہوتا ہے کہ وہ ساری عمر یا
عمر کے کسی حصے میں مجنون یا مجذوب تھے۔ محمد حسین آزاد، میر تقی میر، مرزا رسوا ان کے واقعات و
حالات سے ہم واقف ہیں۔ جیمس کول مین نے اپنی کتاب (Abnormal Psychology &
Modern Life) میں کئی بڑے مغربی مفکرین اور فنکاروں مثلاً روسو، موسارت (Mozart)
شومان، شوپن ہار، شوپاں (Chopin) جان اسٹورٹ مل، ورلین، باسویل، سوئفٹ، نیشے وغیرہ کا ذکر کیا
ہے جو کسی نہ کسی جہت میں واضح طور پر غیر نارمل تھے۔ اگرچہ جدید نفسیات کے مطابق ابقہ
(Genius) اور جنون میں کوئی واضح تعلق نہیں ہے، لیکن اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ خود تخلیقی عمل
ایک طرح کی غیر نارمل کارگزاری ہے۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ بعض بڑے ادیبوں نے
خارجی طور پر وہ کیفیات یا ماحول اپنے اوپر طاری کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے موضوع سے
ہم آہنگ ہوتا کہ تخلیق میں زیادہ زور آ جائے۔ یوری پڈیز کے بارے میں مشہور طربیہ نگار اور
اس کے ہم عصر ارسٹو فینیز (Aristophanes) نے اپنے ایک ڈرامے میں دکھایا ہے کہ یوری
پڈیز اپنے لنگڑے اور مفلوک الحال ہیرو کا بیان لکھنے کے پہلے خود بھی چیتھڑے پہن لیتا ہے۔ ظاہر
ہے کہ یہ محض ایک مطائبہ ہے لیکن اس کے پیچھے کچھ اصلیت بھی ہوگی۔ ڈکنس کی بیٹی کے حوالے
سے ہمفری ہاؤس نے لکھا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی طرح منہ بناتا کر ان کے ڈیناگ آئینے
کے سامنے بولتا تھا۔ میر انیس کے بارے میں یہ روایت غلط نہیں کہ وہ مرثیہ پڑھنے کی مشق

کرنے کے لیے آئینہ سامنے رکھ لیتے تھے لیکن اس کے پیچھے بھی ایک اصولی حقیقت تو موجود ہی ہے لہٰذا افلاطون کے اس نظریے کو، کہ شعراء خود ہی نہیں سمجھ پاتے کہ انھوں نے کیا لکھا ہے، ارسطو ایک مثبت اور نظریاتی حیثیت سے سود مند شکل دے دیتا ہے۔

جہاں تک سوال الہام ربانی کا ہے، ارسطو اس کا منکر نہیں، لیکن ہم احساسی کا نظریہ پیش کر کے وہ اسے ایک نفسیاتی بنیاد عطا کرتا ہے۔ نابغہ غیر نارمل ذہن کا مالک ہوتا ہے اور جب ایسا ذہن اپنے اوپر کسی شدید جذبے کو طاری کر لے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ اس میں جنون کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ ارسطوئی نظریے کو بالکل درست تسلیم کیے بغیر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل کے ان گوشوں کی طرف اشارہ کر کے ارسطو نے افلاطون کی تردید کے سامان ضرور فراہم کیے۔ خود یونان قدیم میں یہ خیال موجود تھا کہ شاعر اگرچہ ملہم من اللہ ہوتا ہے (الشعر تلامیذ الرحمٰن) لیکن اس کی شاعرانہ قوت کم و بیش مستقل ہوتی ہے، آتی جاتی نہیں رہتی۔ ارسطو اس قوت کو ایک طرح کی اعصابی صورت حال (Nervous Condition) تسلیم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ قدیم عرب میں شاعر کے معنی کاہن (یعنی غیب داں) بھی تھے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مشرق وسطیٰ کی تہذیب میں بھی شاعری کی صلاحیتیں فوق العادت سمجھی جاتی تھیں۔

افلاطون کے دوسرے اہم اعتراض کے بارے میں (جو دراصل ایک غیر ادبی اعتراض ہے) ارسطو نے دو طرح سے کلام کیا ہے۔ یعنی افلاطون کا یہ قول کہ المیہ میں واقعات کو اس طرح دکھایا جاتا ہے کہ اکثر حق کی شکست اور باطل کی فتح ہوتی ہے، ارسطو کی نظر میں بہت اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ ہدایت دینے میں وضاحت کرتا ہے کہ "کسی نیک انسان کو خوش حالی سے بدحال ہوتے نہ دکھایا جائے کیوں کہ یہ منظر ہم پر صرف شاق گزرتا ہے... علیٰ ہٰذا القیاس کسی خبیث آدمی کو بدحالی سے خوش حال ہوتے دکھانا بھی درست نہ ہوگا۔" (باب 13) ارسطو اخلاقی شعور کو مطمئن کرنے، لیکن المیاتی احساس کو پس پشت ڈال دینے کا قائل نہیں ہے۔ یعنی کوئی ایسی المیہ تصویر پیش کرنا جس میں کسی بڑے آدمی کو زوال یا ابتلا میں گرفتار دکھایا جائے، ہمارے اخلاقی شعور کو تو مطمئن کر سکتا ہے لیکن اس سے المیاتی تقاضہ نہ پورا ہوگا۔ افلاطون اخلاقی تقاضوں کو اتنی زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ وہ فنکارانہ اظہار کی ضرورتوں کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ ارسطو اس گتھی کو سلجھانے کے لیے المیاتی عیب کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی دکھاتا ہے کہ یونانی اساطیر میں ایسے بہت سے واقعات موجود ہیں جو سچے المیاتی لطف کے حامل ہیں۔ وہ کہتا ہے (باب 13)

"ان دنوں بہترین المیے دو ہی چار گھرانوں کے واقعات پر لکھے جاتے ہیں... ان سب نے یا تو خود کوئی بہت بڑا دکھ اٹھایا تھا یا کسی اور پر ایسی ہی آفت توڑی تھی۔ فن کی تکنیک اور اصول کے اعتبار سے کامل ہونے کے لیے المیہ کو اسی ساخت کا ہونا چاہیے۔" ثابت یہ ہوا کہ دیوتاؤں کے تمام اساطیر تمام و کمال المیے کے لیے مناسب نہیں ہیں۔ اور نہ ہی بڑے المیہ نگاروں نے بس یوں ہی کوئی اسطورہ اٹھا کر اس پر المیہ لکھ دیا ہے۔ ممکن ہے افلاطون کے زمانے میں ایسا ہوتا ہو (جیسا خود ارسطو نے اسی عبارت کے پہلے لکھا ہے کہ "شروع شروع میں تو شعراء جس قسم کا افسانہ چاہتے، بیان کر دیتے تھے۔") علاوہ بریں، مروجہ اساطیر میں تھوڑی بہت تبدیلی کر دینا غیر مناسب بھی نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے (باب 14) "کوئی ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ ساطیر کے قالب کو درہم برہم ہی کر ڈالے۔ لیکن شاعر کو اپنی قوت ایجاد کا مظاہرہ پھر بھی کرنا چاہیے اور روایاتی مواد کو چابک دستی سے استعمال کرنا چاہیے۔"

ارسطو نے یہ بات یوں ہی نہیں کہہ دی ہے بلکہ یونان کے تینوں عظیم ترین المیہ نگاروں کا عمل بالکل اس کے مطابق ہے۔ اپنی اپنی افتاد طبع کے مطابق ایس کلس، سافکلیز اور یوری پڈیز نے دیوتاؤں کو نسبتاً کم یا زیادہ ہم دردی کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن کسی نے بھی حتیٰ کہ یوری پڈیز نے بھی، جو روایاتی مذہبی اصولوں سے خاصا برگشتہ تھا اور جس نے اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کو احمق، ضدی اور تنگ دل بھی دکھایا ہے، کبھی ایسا نہیں کیا کہ اس کے کسی المیے کے ذریعہ مروجہ عقائد پر کوئی براہ راست ضرب پڑے۔ فلپ ولاکاٹ (Philop Vellacott) نے دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے المیوں میں سیاسی حالات پر رائے زنی یا ان کی تعبیر کی غرض سے دیوتاؤں اور اساطیر کو اس طرح پیش کرتا تھا کہ ڈرامائی تفریح اور ذاتی اظہار خیال دونوں مقصد پورے ہو جاتے تھے۔ مثال کے طور پر اس کے المیہ 'آرسٹیز' (Orestes) میں مرکزی کردار اپنے جنون کے باعث یونان کی پوری جنگ، بار آبادی اور خاص کر ایتھنز کے جنگ بازوں کی علامت ہے اور ڈرامے کا موضوع یہ ہے کہ یہ جنون لاعلاج اور مہلک ہے۔ "آرسٹیز" میں یوری پڈیز نے اپولو کو اس طرح سے دکھایا ہے کہ اگرچہ کوئی بات خلاف ادب نہیں ہے لیکن صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ اپولو کے خیالات ڈرامے کے اصل موضوع (جنگ و جدل) سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔ اسی طرح اس کے ڈرامے 'آلس میں آئی فی جینیا' (Iphigenia in Aulis) میں نوجوان آئی فی جینیا کو کنوارپن کی دیوی آرٹے مس (Artemis) پر قربان چڑھایا جاتا ہے کہ یونانی جنگی

جہاز آگے بڑھ سکیں۔ یوری پڈیز صاف ظاہر کر دیتا ہے کہ اس کو نہ جنگ کے وجود سے اتفاق ہے اور نہ اس بات سے کہ ایک بے گناہ دوشیزہ کی اس طرح جان لی جائے۔ لیکن وہ آرٹے مس کے خلاف براہ راست کچھ نہیں کہتا۔ یہ سماجی دباؤ کا نتیجہ ہی سہی کہ شعراء مذہبی احساس کو ٹھیس پہنچانے سے گریز کرتے تھے لیکن افلاطون کا یہ قول کہ تمام المیہ نگاروں نے عقائد کی بیخ کنی کی ہے اور دیوتاؤں کی عظمت لوگوں کے دلوں سے اٹھانے میں وہ معاون ہوئے ہیں، ارسطو کے ہم عصر ڈرامے کی روشنی میں سو فیصدی درست نہیں ہے لیکن اگر درست ہوتا بھی تو ارسطو نے ڈرامے میں اچھے آدمی کی شکست اور باطل کی فتح یا عارضی فتح کے مناظر کی تصویر کشی کے لیے ایک اہم نظریاتی جواز بھی پیش کیا ہے۔ اس کو وہ المیاتی عیب کا نام دیتا ہے۔ (باب 13)

عیب یعنی (Hamartia) کی اصطلاح پر عرصۂ دراز سے بحث ہوتی رہی ہے۔ ارسطو اس کی تعریف یوں کرتا ہے۔ (باب 13): المیہ ایسے اعمال کو پیش کرتا ہے جو خوف اور دردمندی کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اگر یہ اعمال کسی اچھے آدمی کے ہوں تو محض افسوس ناک ہوں گے اور اگر کسی برے آدمی کے ہیں تو ان سے بھی وہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس کے بعد وہ کہتا ہے: "اب ان انتہائی صورت حالات کے بیچ بیچ ایک شکل بچ رہتی ہے یعنی کوئی ایسا شخص جو ممتاز طور پر صالح اور منصف مزاج تو نہ ہو لیکن اس کی مصیبت کا سرچشمہ کوئی بدی یا فسق و فجور نہیں بلکہ کوئی غلطی یا کمزوری ہو۔ ایسے شخص کو بہت نامور اور خوش حال ہونا چاہیے۔"

ازمنۂ وسطی اور ان کے بعد بھی بہت سے محققین نے (Hamartia) کو محض عیب یعنی (Flaw) سمجھ کر یہ فرض کر لیا کہ المیاتی ہیرو میں کوئی بنیادی نقص ہوگا جو اس کی فطرت کا خاصا ہوگا۔ اس نظریے کی روشنی میں شیکسپیر کے المیاتی ہیرو بھی ارسطوئی المیے کی تعریف پر پورے اترتے ہیں اور ان لوگوں کو، جو ارسطو کو بالکل اور سراسر برحق سمجھتے تھے، یہ خوشی ہوتی کہ شیکسپیر کا المیہ بھی ارسطوئی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے نظریات سراسر برحق نہیں اور ان کو پڑھتے وقت افلاطونی پس منظر کو نظر میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ارسطو جگہ جگہ خیال و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے، اس کے نتائج سے پورا اتفاق لازمی نہیں، بس یہ ہے کہ اس کے افکار و سوالات کی روشنی میں نئے افکار اور نئے جوابات نمودار ہو سکتے ہیں۔ بہرحال بات ہو رہی تھی المیاتی عیب کی۔ ارسطو کا نظریۂ عیب یہ نہیں ہے کہ ہیرو میں کوئی اصلی اور ذاتی نقص ہوتا ہے۔ (جیسا مثلاً میک بتھ یا ہیملٹ میں تھا) بلکہ یہ کہ اس سے کوئی غلطی یا قصور سرزد ہو جاتا ہے جو

انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ لیکن (Hamartia) کا ترجمہ (Flaw) سے زیادہ (Fault) (قصور یا خطا) بہتر ہوگا۔ بہت سے یونانیوں کی طرح ارسطو بھی انسانوں کی بنیادی خوبی کا قائل تھا۔ وہ سقراط کی طرح یہ تو نہیں کہتا تھا کہ علم اور خوبی ایک ہی چیز ہیں، جو جتنا باعلم ہوگا اتنا ہی خوب بھی ہوگا، لیکن اس کا یہ تصور ضرور تھا کہ انسانوں میں ذاتی اور اصلی عیب لازمی نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عامۃ الناس کے ایک قابل ذکر حصے کو پست درجے کا اور غلامی کے لائق سمجھتا تھا (یہ رائے اس میں اور افلاطون میں مشترک تھی) ذاتی اور اصلی عیب کا نظریہ دراصل ازمنۂ وسطی وغیرہ کے مفکرین کو اس لیے پسند آتا تھا کہ اس میں انھیں گناہ اصلی (Orginal Sin) کا مسیحی تصور ملتا تھا۔ لہٰذا انھوں نے اسے ارسطو کے یہاں بھی ڈھونڈ نکالا ورنہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ارسطو محض کسی اتفاقی تصور یا غلطی کو المیاتی عیب شمار کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اس قصور یا غلطی کی بنا پر المیاتی ہیرو کی تقلیب حال خوش حالی سے بدحالی کی طرف ہوتی ہے۔

المیاتی عیب پر بحث کرتے وقت یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ قدیم یونان میں غلطی کا تصور بالکل وہی نہیں تھا جو ہم لوگوں کا ہے۔ یونانی سماج میں غلطی کا سرچشمہ عموماً غلط فیصلہ (یعنی ایک تعقلاتی سرگرمی کی ناکامی) سمجھا جاتا تھا، جب کہ بعد کی تہذیبیں غلطی کا سرچشمہ، فقط خواہشات وغیرہ تصور کرتی ہیں۔ ای ڈی پس نے اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے بیاہ اس لیے نہیں کیا کہ وہ نفس پرست تھا بلکہ اس وجہ سے کہ اس نے لاعلمی کی بنا پر ایک غلطی کی۔ آرسٹیز نے اپنی ماں کو اس لیے نہیں قتل کیا کہ وہ خون بہانے کا شائق تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ اپنے باپ کا بدلہ لینا برحق سمجھتا تھا، لیکن یہ اس کی غلطی تھی کہ اس نے ایک ایسے ناحق کو حق سمجھا جو ناحق نہیں بھی تھا۔ ہپالی ٹس (Hippolytus) بھی سوتیلی ماں کے اظہار عشق کو مسترد کر کے ناعاقبت اندیشی کا مرتکب ہوا تھا ورنہ وہ حق پر تھا۔ سقراط کی طرح ارسطو بھی غلطی کا سرچشمہ لاعلمی قرار دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انجام و مقاصد سے لاعلمی ہو تو اس کے نتیجے میں اخلاقی گراوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ بعض لاعلمی (مثلاً نشے میں مدہوشی) خود فاعل کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ارسطو نے المیاتی عیب کی بحث کردار نہیں بلکہ پلاٹ کے تحت رکھی ہے، یعنی وہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ دردمندی اور خوف کے جذبات کو ابھارنے کے لیے وہ واقعات مناسب ہیں جن میں المیاتی تاثیر بھی موجود ہو اور ہمارے اخلاقی معتقدات کو بھی ٹھیس نہ لگے اور واقعات میں علت اور معلول کا تعلق بھی ہو۔ لوکس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے کہ ایسے

تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اس سے زیادہ منطقی حل اور کوئی نہ تھا کہ المیاتی ہیرو ایک نمایاں فرد ہو لیکن غلط فہمی یا غلطی میں اس سے کچھ ایسے فیصلے سرزد ہو جائیں جو اس کی تباہی کا باعث ہوں۔

یہ بات صحیح ہے کہ المیاتی عیب کا حدوث تمام یونانی المیے میں بھی نہیں دکھایا جا سکتا۔ بعد کے اکثر ایسے تو حقیقتاً اس سے مستثنیٰ قرار دیے جا سکتے ہیں لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ارسطو کے تمام نظریات کو بالکلیہ درست نہ سمجھنا چاہیے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ضروری ترمیمات کے بعد ان نظریات کو کتنی کثرت اور وسعت سے کہاں کہاں منطبق کیا جا سکتا ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ المیاتی عیب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعہ المیہ کی پوری توجیہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہٰذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ المیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں "ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔" (باب 9) اور "المیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہو... ظاہر ہے کہ حادثات، واقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔" (باب 14) لیکن اگر صرف خوف اور دردمندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا ہے، علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں دردمندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں گرے ہوئے، اور وہ بھی ایسے لوگوں سے، ہمدردی رکھنا جن کا زوال از ماست کہ بر ماست کا مصداق ہو، کوئی اچھی بات نہیں معلوم ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے (Katharsis) یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا یہ عمل ایک طرح سے اس لطف کا جواز مہیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں المیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور دردمندی کے احساسات کے بیدار ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

تنقیہ کا تصور ارسطوئی نظام فکر میں کم سے کم دو پہلو رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ اگرچہ دردمندی عمومی طور پر کوئی بہت عمدہ چیز نہیں ہے، لیکن یہ ایک انسانی صفت ہے اور اس کو محسوس کرنا، جب کہ ساتھ ساتھ خوف کا جذبہ بھی ہو، ہمیں انسانی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب یہ جذبات پوری طرح برانگیختہ ہو جاتے ہیں تو ظاہر ہے کہ پھر ان کا اخراج ضروری

ہو جاتا ہے۔ ضروری ہو جانے سے مراد یہ ہے کہ ان جذبات میں اتار اسی وقت آئے گا جب یہ اپنے پورے شباب پر ہوں۔ یعنی پہلے ہیجان پھر اتار۔ یہ اتار گویا اخراج یعنی تنقیہ کی صورت ہوگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جس طرح جدید ماہرین جنسیات نے جنسی بھوک کو عضو تناسل کے ڈھیلا پڑنے کے لیے بے چینی (Urge to detumescence) سے تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح خوف اور دردمندی کے جذبات کے آسودہ ہونے کی صورت یہ ہے کہ پہلے ان میں ہیجان پڑے، پھر وہ سرد پڑیں۔ یعنی ان کا خاتمہ ہو جائے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اسٹیج کے ذریعہ ان جذبات کے برانگیختہ ہونے کے بعد ناظرین عملی دنیا میں ان کمزوری پیدا کرنے والے جذبات سے محفوظ رہیں گے۔ لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے اپنی کتاب (The Liberal Imagination) میں ایک جگہ فرائڈ (Freud) اور ارسطو کے درمیان اسی نقطے پر مماثلت ڈھونڈی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ارسطوئی نظریے کی رو سے دکھ کے ذریعہ ایک محدود لطف انگیزیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگرچہ ہمیں کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ تنقیہ کے ذریعہ لطف کا نظریہ دراصل خوبصورت زبان کے ذریعہ خوف کو بیدار کرنے (نہ کہ اس کا اخراج کرنے) کی کیفیت کو ڈھکے چھپے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن وہ مزید کہتا ہے کہ المیہ کا ایک نظریہ بہر حال اور بھی ہو سکتا ہے کہ المیہ "علاج بالمثل کے طور پر تکلیف پہنچا کر ہم کو اس شدید تر تکلیف سے مصئون کرتا ہے۔ جو زندگی ہم لوگوں پر مسلط کرتی ہے۔" ٹرلنگ کا خیال ہے کہ المیہ کا یہ تصور بہت حقی ہے اور اس کی قوت اور ناگزیریت کا احساس بہت کم کر دیتا ہے جو المیہ ہمیں دراصل عطا کرتا ہے۔

ٹرلنگ کا متذکرہ بالا خیال بڑی حد تک درست ہے لیکن فی الحال ہم کو ارسطوئی نظریہ اور اس کے افلاطونی پس منظر سے بحث ہے کیونکہ ٹرلنگ اور دوسرے جدید نقاد تو المیہ کی ڈھائی ہزار برس کی تاریخ اور ارسطو کی افکار سے روشن نئے نئے افکار کے تناظر میں بات کرتے ہیں، جب کہ ارسطو کے سامنے صرف چند ہی نمونے اور مخصوص سماجی اور سیاسی حالات تھے جن میں وہ اسیر تھا۔ ارسطو کو تو اپنے زمانے اور ماحول کے پس منظر میں المیہ (اور اسی طرح تمام شاعری) کی وقعت اور قدر و قیمت کو مستحکم کرنا تھا۔ اس کے لیے یہی مناسب تھا کہ اس ماحول اور عہد میں مقبول نظریات کی روشنی میں اپنے تصورات اور استدلال کو قائم کرے۔ اس کا مقصد کسی کو چہ جائے کہ افلاطون کو، مناظرتی استدلال کے ذریعہ بند کر دینا نہیں تھا بلکہ ایسے نظریات کی تعمیر

اس کا مقصد تھا جو خود اپنی جگہ پر صحیح ہوں لیکن اس کے ماحول اور مزاج فکر میں کھپ بھی سکیں۔
چنانچہ جب وہ شاعری کی تاریخ کے مقابلے میں صحیح تر اور زیادہ فلسفیانہ بتاتا ہے تو وہ اس کا الزام مورخوں اور تاریخ نگاروں پر نہیں رکھتا بلکہ خود اصلاً تاریخ کے علم میں ایک فلسفیانہ کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب وہ المیاتی عیب یا المیہ ہیرو کے قصور کے حوالہ سے خوف اور دردمندی کے جذبات کی برانگیختگی اور ان کے اخراج کی بات کرتا ہے تو وہ ایک نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بروکس (Brookes) اور ومزٹ (Wimsatt) نے اپنی کتاب (Literary Criticism) میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ ایک طرف تو ارسطو نے شاعری کے ذریعہ نقل کو ایک آزاد اور تقریباً خود مختار حیثیت دے کر اسے افلاطونی نقل سے برتر دکھایا یعنی اس نے 'ہیئت، ارتقاء، سمت اور آدرش' کی ایک مابعد الطبیعات تعمیر کی۔ دوسری طرف اس نے ایک اخلاقی نظام کی طرف بھی اشارہ کیا کہ المیاتی قصور دراصل کسی فطری عیب کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ لاعلمی کی بنا پر غلط انتخاب کی وجہ سے المیہ کی طرف لے جاتا ہے۔ یہی اس عقیدہ کی بنیاد ہے جو المیہ کا اصل تقاضا ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب 'اخلاقیات' میں یہ بات صاف کردی ہے کہ اگر علم سے لیکن عمل بے سوچے سمجھے کیا گیا ہے تو یہ بنیادی عیب نہیں۔ بنیادی عیب یہ ہے کہ انسان جان بوجھ کر غلط کام کرے۔ جان بوجھ کر غلط کام المیاتی ابعاد نہیں رکھتا اور اس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کے جذبات نہ برانگیختہ ہوتے ہیں اور ان کا اخراج یعنی تنقیہ ہوتا ہے۔

ارسطو کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نظریے کے ذریعہ وہ ایک طرف تو معاصر فکری رجحانات کی تشکیل کرتا ہے تو دوسری طرف مستقبل کے لیے غور و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ چنانچہ اس کی ان اصطلاحات نے المیاتی عمل کے سلسلے میں کئی اور خیالات کے ارتقا میں مدد دی۔ مثلاً آئی۔ اے۔ رچرڈس اپنی کتاب 'ادبی تنقید کے اصول' میں کہتا ہے: "دردمندی، یعنی کسی شے سے نزدیک ہونے کا جذبہ اور خوف، یعنی کسی شے سے پیچھے ہٹنے کا جذبہ، یہ دونوں المیہ میں ایسا تطابق حاصل کرتے ہیں جیسا انھیں کہیں اور نہیں مل سکتا اور کون جانتا ہے کہ ان کے ساتھ ساتھ اور کون سے دوسرے جذبات کے گروہ بھی، جو آپس میں اتنے ہی متنافر ہیں جتنے خوف اور دردمندی، المیہ کے ذریعہ تطابق حاصل کر لیتے ہیں۔ ان سب کا اتصال و امتزاج اس ایک ہی منظم ردعمل میں ہوتا ہے جس کا نام کیتھارسس ہے اور جس کے ذریعہ ہم المیہ کو پہچانتے ہیں، چاہے ارسطو نے ایسا کوئی مفہوم مقصود کیا ہو یا نہ کیا ہو۔ یہی دراصل اس جذبۂ فرحت، تشفی اور پریشانی کے عالم

میں استراحت، توازن اور طمانیت کے احساس کی توجیہ ہے جو المیے کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے کیوں کہ ان جذبات کو ایک بار بیدار کر کے پھر انھیں دبائے بغیر ساکت کرنا کسی اور طرح ممکن نہیں ہے۔"

رچرڈس اپنے نظریے کی تصدیق کے لیے ارسطو کے اصل تصور کا سہارا نہیں لیتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ رچرڈس نے جو کچھ کہا ہے وہ ارسطو کے نظریۂ تنقیہ سے برآمد ہوسکتا ہے۔ رچرڈس آگے چل کر کہتا ہے کہ دردمندی اور خوف جس مفہوم میں متضاد ہیں، اس مفہوم میں دردمندی اور ڈراؤنا پن متضاد نہیں ہیں۔ یہی بات ارسطو نے یوں کہی ہے۔ (باب 14) "وہ لوگ جو منظری کو محض اس لیے استعمال کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ خوف نہیں بلکہ ڈراؤنا پن پیدا ہو، دراصل المیے کے مقصد سے ناواقف ہیں۔" اسی طرح باب 13 میں وہ طبیعتوں پر شاق گزرنے والے منظر اور صحیح معنی میں خوف آگیں منظر میں بھی امتیاز کرتا ہے۔ اس نکتے سے روشنی حاصل کر کے رچرڈس کہتا ہے کہ "المیہ تمام معلوم تجربات میں شاید سب سے زیادہ عمومی، سب سے زیادہ کلیت قبول اور ہر جذبے کو منظم کرنے والا جذبہ ہے۔" آگے چل کر وہ یہ خیال پیش کرتا ہے کہ زیادہ تر المیے محض نام نہاد المیے ہیں اور اصل المیے دو ہی چار ہیں۔ اس کی بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے میں اس بنیادی نکتے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ ارسطوئی المیہ جو خوف اور دردمندی کے جذبات کا تنقیہ کرتا ہے، اسی تنقیہ کی قوت کی بنا پر ان مختلف اور متنوع جذبات کو بھی عمومی اور منظم ڈھنگ سے قبول اور پیش کرسکتا ہے جو المیہ کے ذریعہ برانگیختہ ہوتے ہیں۔

یہ سوال اکثر اٹھتا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کیتھارسس (Katharsis) کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اور اس کے ذریعہ المیہ کو کون سی مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کیتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح ہے اور چوں کہ ارسطو خود ایک طبیب تھا، اس لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس کے ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کیتھارسس کے لیے تنقیہ صحیح ترجمہ ہوگا اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورت حال کا پیدا کرنا ہوگا جو فاسد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔ اس خیال کو سامنے رکھا جائے تو بقول بوکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں "المیہ نامناسب یا ضرورت سے زیادہ جذبات کا اخراج کر کے قاری یا ناظر کی تطہیر کرتا ہے۔" دوسری طرف یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے ذریعہ ہم

خوف اور دردمندی کے جذبات سے اس قدر اور اس کثرت سے دوچار ہوتے ہیں کہ ہمارے یہ
جذبات (جو ایک طرح کی کمزوری ہی ہیں) سرد اور سست پڑ جاتے ہیں اور اس طرح حقیقی زندگی
میں ہمیں اس کمزوری کے نقصانات نہیں بھگتنا پڑتے۔ بعض قدیم مفکرین کا بھی خیال تھا۔ اس کو
یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ المیے کی حدود میں خوف اور دردمندی کے جذبات کو برت کر ہم ایک
طرح کی مضبوطی حاصل کرتے ہیں اور عملی زندگی میں جب ایسے مواقع آتے ہیں جہاں ان کی
ضرورت پڑتی ہے تو ہم ان جذبات کا شکار آسانی سے نہیں ہوتے اور اپنی جگہ پر قائم رہتے
ہیں۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یونانی تہذیب میں دردمندی اور ترحم ہر حال میں اچھے جذبات
نہیں کہے جا سکتے تھے اور دشمن سے نفرت کرنا ایک محبوب اور مناسب رویہ تھا۔ اس صورت حال
کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خوف اور دردمندی کے جبلی رجحانات کو کم کرنا بھی ایک طرح
کی دوا کار اور دیپا (Katharsis) ہی ہوئی۔ اٹھارہویں صدی تک یہی خیال عام تھا لیکن یہ
بات بھی دلچسپ لگتی ہے کہ یوری پڈیز کے المیے کی حد تک دشمن سے نفرت اور دردمندی کی عام کمی
بھی کوئی اچھی چیز نہیں ہے۔ اپنے آخری پچیس برسوں میں اس نے جو المیے لکھے ہیں (یعنی اس
زمانے میں جب ایتھنز مسلسل جنگوں اور بدلہ و قصاص کے تصورات کے پیدا کردہ جنگ و قتل
سے بالکل نڈھال ہو چکا تھا) ان میں بار بار جنگ بازی، نفرت اور بدلے کے تصورات کی
مخالفت کی گئی ہے اور اس کے المیے میں کیتھارسس دراصل اس طرح ہوتی ہے کہ وہ قاری اور
ناظر کو دردمندی اور قوت کے تجربات سے روشناس کر کے حقیقی زندگی میں جنگ بازی اور اس
کے نتائج کے خلاف رجحان کا حامل بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ یوری
پڈیز کا یہ رویہ اہل ایتھنز کے عام تصورات سے بالکل مختلف تھا۔ اس کے باعث اس کو اکثر
ہدف طعن و ملامت بھی بنایا گیا اور آخرکار اسے وطن چھوڑنا بھی پڑا۔

لہٰذا یوری پڈیز کے المیے میں تنقیہ کی ارسطوئی صورت کا اپنی صحیح شکل میں نہ دستیاب ہونا
صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ ارسطو کا یہ نظریہ اس وقت کے مروجہ رجحانات سے ہم آہنگ لیکن پوری
طرح صحیح نہیں تھا۔ بہرحال خوف اور دردمندی کے رجحانات کو کم کرنے کی کوشش اور کیتھارسس
کی اس تشریح میں طبی مفہوم کا عنصر موجود ہے، اگرچہ نمایاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اس
بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ قدیم یونان بلکہ تمام قدیم دنیا میں اور (ہمارے یہاں آج بھی)
موسیقی کے ذریعہ مرض کا علاج کرنے کا تصور عام تھا۔ یعنی اطباء کا خیال تھا کہ بعض طرح کے

راگ اور ساز بعض امراض میں شفا بخشتے ہیں۔ قدیم یونان میں موسیقی[1] زیادہ تر گانے پر مشتمل
تھی کیوں کہ ساز اس قدر ترقی یافتہ نہ تھے جتنے آج کل ہیں۔ اس لیے ارسطو المیے کے حوالے
سے جہاں جہاں موسیقی کا ذکر کرتا ہے وہاں الفاظ اور گیت کا تصور لازمی ہے۔

ان معلومات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ارسطو کے لیے المیے کا ایک بڑا عنصر
موسیقی تھا اور موسیقی ایک طرح کی دوا کا حکم رکھتی تھی۔ لہٰذا خوف اور دردمندی کے جذبات کا
کیتھارسس اس کے نزدیک صرف اس طرح نہیں ہوتا تھا کہ المیے میں ان جذبات سے دوچار
ہونے کے باعث ہم انھیں برداشت کرنے کی مزید قوت حاصل کر لیتے ہیں بلکہ اس کی نوعیت
یقیناً ایک قسم کی تنقیہ کی تھی۔ چاہے وہ تنقیہ سراسر طبی مفہوم نہ رکھتا ہو۔ یونانی طب کی رو سے
انسان کا جسم چار اخلاط کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (یہ چار اخلاط ہندوستان کے یونانی اطبا اب بھی تسلیم
کرتے ہیں یعنی خون، بلغم، سودا اور صفرا۔) قدیم یونانی اطباء کا خیال یہ بھی تھا کہ سودا یعنی
صفرائے سیاہ کا تنقیہ سب سے مشکل کام ہے اور خوف و دردمندی دونوں ہی سودائی مزاج کی
صفات ہیں۔ لیکس کا کہنا ہے کہ اگر ارسطو سے پوچھا جاتا تو شاید وہ یہ بھی کہہ دیتا کہ موسیقی اور
المیاتی ڈراما دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی سودا کو کم کرنے میں
معاون ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ ارسطوئی نظام فکر میں کیتھارسس کا تفاعل جسمانی
اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا یعنی دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی
سودا کو کم کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ ارسطوئی نظام فکر میں
کیتھارسس کا تفاعل جسمانی اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا۔ یعنی دونوں ہی صورتیں اصلاح نفس
کی ہیں اور دونوں کا تعلق علم طب سے بھی۔ ارسطو کا کمال یہ ہے کہ اس نے علم طب سے ایک
اصطلاح مستعار لے کر اس میں نفسیاتی علاج (Psychiatry) تحلیل نفسی (Psychoanalysis)
اور اخلاقیات تینوں اکٹھا کر دیے اور افلاطون کے اعتراض کا شافی جواب فراہم کر دیا۔

فرائڈ نے ارسطوئی کیتھارسس کا براہ راست استعمال تو نہیں کیا لیکن اس کے تصورات پر
ارسطو کے اثرات ڈھونڈنا مشکل نہیں، ٹرلنگ کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں کہ اس نے اس
موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسری طرف رچرڈز انھیں نظریات سے ایک مابعد الطبیعیاتی
اور وجودیاتی (Ontological) قسم کا تصور برآمد کرتا ہے (جیسا کہ گزشتہ اقتباسات سے واضح

---

[1] گانے بجانے کے علاوہ موسیقی بڑی حد تک ثقافت کے مترادف تھی۔

ہوا ہوگا)۔ اٹھارویں صدی کے ڈاکٹر جانسن وغیرہ اس سے اصلاحی اور اخلاقی نظریہ بھی خلق کرتے ہیں اور فرانسیسی مفکرین اس کو اپنے رنگ میں رنگ کر یہ خیال وضع کرتے ہیں کہ کیتھارسس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کی طرف ہمارے میلان میں تخفیف ہو جاتی ہے۔

اس طرح ارسطو نے حقیقی فلسفیانہ عمق کا مظاہرہ کرتے ہوئے المیاتی عمل کے تفاعل کا ایسا بیان پیش کر دیا ہے جس کے ذریعے مختلف مفکرین کو مختلف لیکن بنیادی طور پر صحیح نتائج نکالنے کا موقع فراہم ہو سکا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی نظریۂ اخلاط اور بحران اور تنقیہ کو سراسر شعور تحت شعور اور لاشعور کے نقشے میں فٹ نہیں کیا جا سکتا اور اہلِ یونان اگرچہ خواب اور تعبیرِ خواب میں دلچسپی رکھتے تھے لیکن وہ لاشعور وغیرہ سے بے خبر تھے۔ لیکن جب ہم اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ارسطوئی نظریۂ کیتھارسس جسم اور ذہن دونوں کو ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل میں مصروف فرض کرتا ہے تو پھر وہاں سے شعور اور تحت شعور وغیرہ کی بحثیں بہت دور نہیں رہ جاتیں۔

کیتھارسس کا مفہوم محض اصلاح فرض کرنے کے باعث محققین سے یہ غلطی ہوئی ہے کہ وہ اس کی بنا پر یہ فرض کرتے ہیں کہ المیہ ہمیں اخلاقی طور پر بہتر انسان بناتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نفسیاتی مضبوطی حاصل ہونا اور اخلاط فاسدہ سے نجات پانا یقیناً ایک طرح کی بہتری ہے اور اس معنی میں کیتھارسس یعنی تنقیہ یقیناً ایک اخلاقی عمل ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیے کا مطالعہ ہمیں کسی مخصوص نظامِ اخلاق کی رو سے بہتر یعنی نیک تر یا نیکوکار انسان بنا دیتا ہے اور یہ تو ہرگز نہیں کہ نیک تر یا نیکوکار انسان کی تعریف وہ ہوگی جو ازمنۂ وسطیٰ کے یورپ میں متعین ہوئی۔

یونانی نظریۂ خوب و ناخوب بہت سی چیزوں میں ہمارے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتا اور جہاں رکھتا بھی ہے وہاں بھی اس کا اظہار براہِ راست شعری فن کے ذریعہ نہیں ہوا ہے یعنی یونانی المیہ کا اخلاقی اشتغال یہ نہیں ہے کہ وہ لوگوں کو نیک تر بنانا چاہتا ہے۔ کیتھارسس کا ترجمہ محض اصلاح انھیں لوگوں نے تجویز کیا جو فن کو اخلاقیات کی لونڈی تصور کرتے تھے۔ نامناسب یا کثیر المقدار اخلاط یا جذبات کا اخراج المیہ کا تفاعل ضرور ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیہ کا مطالعہ کر کے ہم کسی مخصوص نظامِ اخلاق کے اعتبار سے اچھے آدمی بن جائیں گے۔ ہمارے عہد میں خوبی اور ناخوبی کا جو تصور ہے وہ بیشتر ازمنۂ وسطیٰ کے عیسائی نظریات سے ماخوذ ہے جن کی رو سے انسان اصلاً گناہگار اور خراب ہوتا ہے۔ خود فرائڈ، جو یہودی تھا اور جس نے مروجہ اخلاقی نظام کے خلاف کئی طرح سے بغاوت کی، آخر اسی نتیجے پر پہنچا کہ انسان فطرتاً رذیل ہوتا

ہے۔ ظاہر ہے کہ یونانی المیے کا مطالعہ رذیل انسان کو شریف نہیں بناتا۔ کیتھارسس کو اصلاح کا مرادف فرض کرنے سے مغربی معلمین نے بزعمِ خود ارسطو کی پشت پناہ حاصل کر لی، لیکن ظاہر ہے کہ ارسطو جس خوب اور ناخوب کے تصور سے ہی بے خبر تھا المیے کے ذریعہ اس کی اصلاح وہ کس طرح متصور کر سکتا تھا؟

یونانی تصورِ خوب پر بحث کرتے ہوئے ورنر جیگر (Werner Jaeger) کہتا ہے کہ یونانی اور خاص کر افلاطونی تصورات کے اعتبار سے نظم و ضبط سب سے بڑی خوبی ہیں۔ سقراط لاعلمی کو سب سے بڑی برائی بتاتا تھا لیکن افلاطون اس سے آگے جا کر اس بات کی تلقین کرتا ہے کہ ہر چیز اس وقت خوب ہو جاتی ہے جب وہ نظم جو اس سے مخصوص ہے، یعنی اس کی کائناتی حقیقت (Cosmos) اس پر حاوی ہو کر اس میں متشکل ہو جاتی ہے۔ جیگر کا خیال ہے کہ یونانی 'خوب' سے مراد محض 'اچھا' نہیں بلکہ 'معزز' بھی ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ وہ روح خوب ہے جو ضبط (Self Control) اور ڈسپلن کی حامل ہو۔ کارل پاپر نے اپنی کتاب 'کھلا سماج اور اس کے دشمن' (The Open Socety & its Enemies) کی جلد اول کا سرنامہ افلاطون کے ایک اقتباس سے بنایا ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ ڈسپلن رہنما کی ہر بات کو بے چون و چرا ماننا اور اپنی رائے کی جگہ رہنما کی رائے کو صحیح سمجھنا، بہترین چیزیں ہیں۔ جیگر افلاطون کی زبان میں کہتا ہے کہ انسانوں پر جو ہوس حاوی ہے وہ مال و متاع کی کثرت کی ہوس نہیں بلکہ اقلیدی تناسب کی ہوس ہے، یعنی ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعری میں تعلیمی اقدار ہوتے ہیں لیکن تعلیم دینا شاعر کا مقصد نہیں۔ ارسطو نے اس نکتے کو شروع ہی میں صاف کر دیا ہے (باب ۱) کہ "ہومر اور ایمپی ڈاکلیز (ایک فلسفی اور معلم اخلاق) میں بحر کے علاوہ کوئی قدر مشترک نہیں ہے۔ لہٰذا ہومر کو شاعر اور ایمپی ڈاکلیز کو ماہرِ طبیعیات کہنا درست ہوگا۔" (ارسطو کے زمانے میں طبیعیات اور فلسفہ ایک ہی شے تھے۔) ارسطو کی اس وضاحت کے بعد اس بحث کی ضرورت نہیں کہ المیہ کا کوئی اخلاقی یا تعلیمی تفاعل بھی ہوتا ہے یا نہیں۔ اس کی تفصیل باب 9 میں ملاحظہ ہو۔

ارسطو کے نظریے میں خوب اور ناخوب کی براہِ راست تعلیم المیے کے ذریعہ ایک غیر ضروری چیز ہے، کیوں کہ ارسطو اس سے بھی ترقی کر کے خود المیے کو ایک خوب شے بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی شے فی نفسہ خوب ہوگی تو اس سے خوبی یا ناخوبی کی تعلیم حاصل کرنے کی پوری

روحانی فلسفہ بھی کام کر رہا ہے۔ ان کی ہلاکت فنا کے ہم معنی نہیں ہے بلکہ ان کی موت تطہیر کا ایک مرحلہ ہے جس کے بعد ایک بلند مرتبے کے ساتھ ان کا ظہور ثانی ہوتا ہے۔

اپالو (یونانی سورج دیوتا) کے بارے میں مشہور ہے کہ ڈیلفی کے خوں خوار اژدہے کو مارنے کے بعد اس نے سات سال جلاوطنی میں بسر کیے اور اڈمیٹس کی غلامی میں روز و شب مشقت کرتا رہا۔ جب سزا کے دن گزر گئے اور اس نے مکمل طور پر اپنا تزکیہ کر لیا تب کہیں ڈیلفی میں داخل ہوا۔ اپالو نے ان تمام خوں آلودہ قوانین سے انحراف کیا۔ جن میں خطا کاروں کو محنت و مشقت کے ذریعے کفارہ ادا کرنے کی گنجائش نہ تھی۔ اس قسم کے پرانے قوانین افرادِ جرم کے بجائے نئے مجرموں کو تحریک دیتے ہیں۔ اپالوئی اعتراف و تزکیے کی رسم نے ڈیلفی کے باشندوں میں خود احتسابی کے جذبے کو راہ دی۔ وہ گویا بہ آوازِ خود، خود احتسابی اور کفارے کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔

ارسٹوفینز کے ڈرامے 'بادل' میں سردار طائفہ کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

"گناہ کے خواہش مند کو متنبہ کرنا ہمارا کام نہیں ہے۔ ہم اسے روکتے ہیں۔
اس کو مکمل دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنی آلودہ مصیبتوں میں پھنس جاتا ہے
تو اس کا ضمیر بیدار ہو جاتا ہے اور وہ دیوتاؤں کا احترام کرنا سیکھ جاتا ہے۔"

ان کلمات میں بھی تزکیہ، عقیدہ یا بہ الفاظ دیگر اخراج کا پہلو مضمر ہے۔

پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ نوروز کی تقریب پر ڈائی اونیسس کا جشن منایا جاتا تھا۔ ڈائی اونیسس (جسے ابتلا و آزمائش کے ایک طویل عرصے سے گزرنے کے بعد تزکیہ نصیب ہوتا ہے)۔ کے حضور یہ دعا مانگی جاتی تھی کہ وہ گزشتہ برسوں کے گناہوں سے نجات دلائے اور اپنے عبادت گزاروں کو اتنا صاف و مطہر کر دے کہ اگلے سال ان سے کوئی گناہ سرزد نہ ہوں۔ اس طرح یہ جشن تطہیر و تنقیہ کی علامت تھا۔

قرونِ وسطیٰ میں رومن کیتھولک چرچ نے All Fools Day (اپریل فول) اور Boy Bishop جیسے تہواروں کا اہتمام کیا تھا اور یہ تہوار مذہبی سخت گیری سے نجات کا ذریعہ خیال کیے جاتے تھے۔ سنگ کہتا ہے کہ ایسے تہوار پر وسط کلیسا میں ممنوع قرار دے دیے گئے۔ نتیجتاً اب صرف جنگ ہی انسان کی وحشیانہ بربریت کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ جوں، جوں انسانی تہذیب ارتقا کی منزلیں سر کرتی جا رہی ہے توں توں اس کے اندر جنگی جنون میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔

عتیق اللہ

ارسطو کا تصورِ کیتھارسس

کیتھارسس، ایک طبِ یونانی کی اصطلاح ہے جس کے معنی اسہال purgation: یا جسم سے ناگوار و زائد اخلاط humours (جنھیں سودا، صفرا، بلغم اور خون کے نام سے جانا جاتا ہے) کو نکال باہر کرنے کے ہیں۔ ان میں صفرا ے سودا کا اخراج مشکل سمجھا جاتا ہے اور اخلاط اربعہ کے توازن کے لیے سودا کا اخراج ضروری ہے۔

ارسطو کے نظامِ فن میں یہ لفظ اخروی اور اخلاقی کے ساتھ مابعد الطبیعیاتی، طبیعیاتی، نفسیاتی و جمالیاتی معنی کو محیط ہے کہ ایسے اخلاط اربعہ میں توازن پیدا کر کے نفسی تناسب کو راہ دیتا ہے۔ نفسی معالجے کی رو سے یہ عمل ان جذبات کے اظہار کے ذریعے کرب اور تناؤ سے نجات دلاتا ہے جو کہ پوشیدہ، منجمد اور لاشعوری ہوتے ہیں۔

ان تمام تصورات کے برخلاف بروزر اور بالڈون اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ
جارحیت کا اخراج اور زیادہ جارحیت کو ترغیب دیتا ہے۔ مسیحی تصور کی رو سے
انسان ازلی گناہ گار ہے۔ مسیح نے مصلوب ہو کر اس کا کفارہ ادا کیا ہے۔ اس
معنی میں مسیح تمام انسانیت کے نجات دہندہ ہیں۔

عیسائیوں میں اعتراف اور کفارہ، مسلمانوں میں روزہ اور ادائیگیٔ حج، اور ہندوؤں میں مقدس یاترا، نفس کشی، فاقہ اور جسم کو حقیقتِ اولیٰ کے عرفان کی راہ میں کثیف جان کر، اذیت دینے کے عمل اور جدید نفسیات میں جبلتوں instincts کو ارتفاع sublimation: سے گزارنے کے عمل وغیرہ کے پس پشت کسی نہ کسی نہج، یا اساسی حرکت کے طور پر کیتھارسس ہی کا تصور کام کر رہا ہے۔ یونانی اساطیری ہیروؤں کے بارے میں یہ تصور عام تھا کہ انھیں انتہائی صبر آزما حالات سے اس لیے گزارا جاتا ہے کہ ان کی قربانیوں کی پشت پر اصلاح و تزکیے کا ایک

ذہنی تطہیر کا وہ تصور جو مذہب و اخلاق سے وابستہ وہ نظریہ جو طب کی اصطلاح کے قریب المعنی ہے۔ ارسطو اپنی تعبیر میں ان سے بہت دور نہیں۔ مذکورہ بالا ہر دو تصور میں اصلاح کا پہلو بھی مخفی و مضمر ہے۔ ارسطو خود بھی ایک طبیب تھا اور اس کا باپ اپنے زمانے کے مسلم طبیبوں میں سے ایک تھا۔ اس لیے بیشتر ناقدین اس خیال سے متفق ہیں کہ ارسطو کے ذہن میں کسی نہ کسی طور پر کیتھارسس کا طبی مفہوم موجود تھا۔ ممکن ہے اس نے افلاطون کے اس خیال کے رد کے لیے کہ فن غیر صحت مندانہ طور پر ان جذبات کو متحرک کرتا ہے جنھیں کچل دینے ہی میں فرد اور معاشرے کی بھلائی ہے، کیتھارسس کی اصطلاح مستعار لی ہو۔

ارسطو یہ تو نہیں کہتا کہ فن مبنی علاج ہے لیکن ملٹن (دیکھیے Samson Agonistes کا پیش لفظ) جو کہ اس خیال کا حامی ہے کہ ترشی کا اثر زائل کرنے کی غرض سے ترشی اور نمک کا اثر دور کرنے کی غرض سے نمک ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ کیتھارسس کو بھی علاج بالمثل کے قبیل کی چیز خیال کرتا ہے۔ ہومیوپیتھی طریق علاج اسی نظریے پر استوار ہے۔ ملٹن کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے بیشتر نقاد اور موجودہ ادوار میں لوئی تگ اور ہارڈی کے تصورات بھی اسی خیال کی توثیق کرتے ہیں۔ فرائڈ اور دیگر ماہرین نفسیات بھی اسی خیال پر متفق ہیں کہ بچپن کے اذیت ناک تجربات کی یادوں کو برانگیخت کرنا نیوروسس کے مریض کے علاج میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔

مگر ایف۔ ایل لیوکس، کیتھارسس کے معالجاتی استعارے کو قطعی تسلیم نہیں کرتا کہ تھیٹر، تھیٹر ہے اسپتال نہیں۔ اس کے خیال کے مطابق جب خوف و رحم کے جذبات برانگیخت ہو جاتے ہیں تو ہم انھیں آزادانہ کھل کھیلنے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ جب کہ عام حالتوں میں ہم ایسا نہیں کرتے۔ ان جذبوں کے اخراج کا یہی سب سے محفوظ طریقہ ہے جس سے ہاتھ جذباتی طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ عام دنوں میں انھیں دبایا اور کچلا جاتا ہے۔ تھیٹر میں ہیرو کو مصائب میں گرفتار دیکھ کر ہمارے جذبوں میں اس کے تئیں شفقت کا سیلان ابھر آتا ہے جو گھٹا بھی ہوتا ہے اور ہماری بے چین روح کو تسکین بھی بخشتا ہے۔

افلاطون کے نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر ارسطوئی خیال کی توضیح کی جائے تو وہ ایک قریب تر حل میں اخلاقی توازن اور تربیت اخلاق پر استوار ہے۔ افلاطون کے نزدیک فن اور بالخصوص المیہ تخریب اخلاق ہے۔ جب کہ فن کو اپنی ہر صورت میں اخلاق کے منصب پر فائز ہونا چاہیے۔ ارسطو اپنے استدلال میں بیشتر اوقات اخلاقی کشمکش میں مبتلا دکھائی دیتا ہے وہ نہ تو کلی طور پر

اپنے عہد کی متداول اخلاقیات و نظام عقائد سے منہ موڑ سکتا تھا اور نہ اس کا یہ منشا تھا کہ ادب و فن اپنے ہر نتیجے میں اخلاق کے جبر سے وابستہ ہو کر رہ جائے۔

ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یورپ میں افلاطون و ارسطو سے لے کر اٹھارہویں صدی تک ادب پر اخلاق کا یہی تصور مستولی تھا۔ قدیم رومی نقاد ہوریس، ارسطو جس کا استاد معنوی تھا۔ ادب کے اصلاحی مقصد کا زبردست موید تھا۔ ڈاکٹر جانسن کے نزدیک اصلاح ادب کا مقصد اولی ہے اور ارسطو کی اصطلاح میں اُسے اسی تصور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

یہاں تصنیع: decorum کے تصور پر بھی غور کر لیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ قدیم یونان اور اس کے بعد بھی زندگی اور فن کے تعلق سے تصنیع و موزونیت، شائستگی اور ہم آہنگی کے اصولوں کی خاص اہمیت تھی۔ افلاطون نے بھی فن کے ہر پہلو کے لیے تصنیع پر ان معنوں میں زور دیا ہے کہ تصنیع اس کے یہاں اخلاقی ہم آہنگی سے متعلق صفت ہے۔ رقص و موسیقی سے بھی وہ اسی طرح کی بڑی بڑی توقعات وابستہ کرتا ہے:

> اس کی ترجیحات کا میلان ہمیشہ اعتدال، موزونیت، اخلاقی ہم آہنگی اور روح کی سرفرازی اور تصنیع کی سمت ہے۔

ارسطو اکثر اخلاقی و اقدار کی روشنی میں المیہ ہیرو کے اوصاف، عمل اور میلان کا جائزہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ وحدت 'unity'، تصنیع اور جذباتی توازن و اعتدال پر ترجیح اس کے اخلاقی منصب ہی پر گواہ ہے۔

ارسطو نے Rhetorics میں خوف اور رحم کے جذبات کی مزید وضاحت کی ہے۔ وہ ان دونوں جذبوں کو نوعی اعتبار سے اذیت ناک بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ خوف ایذا کی ایک طرح یا شورش ہے جو بدی کے واقع ہونے کے اندیشے سے جنم لیتا ہے اور جو اپنی نوعیت میں ایذا رساں اور مخرب بھی ہوتا ہے۔ یعنی آدمی حال کے لمحے میں تو کسی تکلیف میں مبتلا نہیں ہے لیکن قریب الوقوع شر کے اندیشے سے وہ متوحش ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک رحم بھی خوف ہی کی طرح ایذا کی ایک طرح ہے۔ رحم کے جذبے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب کسی ایسے شخص کو ہم مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں جو اس کا اہل نہیں ہے یا جسے خواہ مخواہ مصیبت میں پھنسا دیا گیا ہے۔ اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں اور ہمارے دوست بھی۔ ارسطو بہ ہرحال اسے اندیشے سے باہر قرار نہیں دیتا کہ:

جب کوئی افتاد ہمارے کسی عزیز پر پڑتی ہے تو اسے دیکھ کر ابتدا میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور جس کی انتہا اندیشے اور اندیشے کے خوف پر ہوتی ہے۔ ہم مصیبت زدہ پر ترس کھاتے ہیں اور کسی حد تک اس کے غم و حزن میں شریک ہو جاتے ہیں۔ مصیبت زدہ شخص خوف زدہ ہوتا ہے اور ہمارے رحم کے جذبے کی تہہ میں خوف بھی تہہ نشین ہوتا ہے، ہم دوسرے پر رحم کرتے یا ترس کھاتے ہیں اور یہ سوچ کر خوف میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ان حالات میں کبھی ہم بھی پھنس سکتے ہیں۔

ارسطو، خوف اور رحم کے جذبات کو متعلق و ملزوم بتاتا ہے۔ جس انسان میں خوف پیدا نہیں ہوتا اس میں جذبۂ رحم کی بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ خوف ایک ایسا عنصر ہے جو رحم کا شئی بھی ہے اور خوف رحم کو ایک معنی عطا کرتا ہے۔ خوف ایک طاقتور جذبے کی طرح رحم کی کوکھ سے جنم لیتا اور خوف کی جگہ لے لیتا ہے۔

بوطیقا میں بھی ارسطو کہتا ہے کہ رحم اس شخص کو مصیبت میں گرفتار دیکھ کر رونما ہوتا ہے جو اپنے کسی فطری عیب، اتفاقی غلطی یا لاعلمی کی وجہ سے برے انجام کو پہنچتا ہے (گو کہ کئی برائی اور بعد کے لیے اس زمرے میں نہیں آتے) المیہ ہیرو اگر طبعاً بد ہے تو اس کا زوال جذبۂ ہمدردی کو متحرک نہیں کر سکتا اس کے برخلاف وہ نیک ہے تو اس کی بدحالی، اخلاقی اعتبار سے گمراہ کن اور نادرست کہلائے گی۔ اس لیے ارسطو اس بات پر زور دیتا ہے کہ المیہ ہیرو نیک تو ہو لیکن مثالی نیک نہ ہو اس کے زوال کا باعث وہ خود ہو یعنی وہ ایسی غلطی کا مرتکب ہو جو اس سے بھول میں سرزد ہوگئی ہو۔ اس طور پر ارسطو المیہ ہیرو کے انجام کا ایک اخلاقی جواز بھی مہیا کر دیتا ہے جو رحم اور خوف کے جذبات کے تزکیے اور اخراج کا جواز بھی ہے۔

سامعین اپنے دکھوں کو المیہ ہیرو کے دکھوں کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتے ہیں (ہمارے اندر خوف کا جذبہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ہمارے یعنی سامعین اور المیہ ہیرو کے درمیان کچھ اقدار مشترک ہوں۔ بوطیقا: باب 18) عظیم ہستیوں کی عظیم بربادیوں کے پس پشت انھیں ایک ناقابل فہم مگر بے دردانہ اور ہمہ گیر الوہی قوت کارفرما نظر آتی ہے، تجربہ و تہذیب کی عظمتیں غیر واضح سہی لیکن جزا و سزا ان کے نزدیک حق تھے اور انسانی اختیارات محدود۔ المیہ ہیرو ہی نہیں ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات کی ساخت بھی تزکیے سے گزرتی ہے (جی۔ ایلس) المیے

میں ایک مخصوص نظام ہیئت اور واقعاتی ارتقا کے ذریعے خوف و دردمندی جیسے پریشان کن جذبات کا اخراج کر دیا جاتا ہے اور جس کے بعد ذہنی جذباتی اور ارادی زندگی میں ایک تناسب سا پیدا ہو جاتا ہے۔

اس نوع کے جذبات میں رونما ہونے والا ہیجان دوسروں کے جذبات میں بھی تبدیلیوں کا موجب بنتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ جذبات مطہر اور نفیس ہی نہیں ہو جاتے بلکہ ان کی قلب ماہیت بھی ہو جاتی ہے۔

جذباتی اخراج و تنقیہ کے بعد سامعین اپنے ادراکات کو از سر نو ترتیب دیتے ہیں۔ تنقیہ ان تصورات میں تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جو انھوں نے ذات اور کائنات سے وابستہ کر رکھے ہیں۔ اس طرح۔ ذات اور غیر از ذات، انا اور انائے دیگر سے وہ بالکل ایک نئے معنی میں متعارف ہوتے ہیں۔ کرب کا طاقت ور ذہنی اور موثر تجربہ آنسوؤں میں تحلیل ہو کر آدمی کو ذات کی تلاش اور ارتقا کی ترغیب دیتا اور ایک بے ضرر طمانیت کا تجربہ بھی مہیا کرتا ہے۔

جذباتی برانگیختگی کے موجب ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات حقیقی نہیں ہوتے بلکہ وہ عمل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تزکیہ ایک ایسا حظ مہیا کرتا ہے جس سے ہماری تعقل، تناسب یا آہنگ کی جبلتوں کو تسکین ملتی ہے۔

اور عمل کی نمائندگی بہ قول ہمفری ہاؤس ہمارے خوف و رحم کے جذبات کو ابھار کر ان کے ذریعے انھیں شائستہ و نفیس بنا دیتی ہے، اس طرح المیہ ہم اپنے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے اور ایک مخصوص و منفرد جمالیاتی مسرت سے دوچار ہوتے ہیں ان معنوں میں ارسطو، کا تصور تزکیہ ایک جمالیاتی تصور اور ایک اصول فن بھی ہے۔

ایک عام تصور یہ بھی ہے کہ:

> فن موسیقی جہاں ایک طرف مختلف النوع سوئے ہوئے جذبوں کو آہستہ آہستہ یا بہ یک لخت بیدار کر دیتے ہیں وہاں کئی نامعلوم احساسات کو جھنجھوڑ کر انہیں ذہن کے اس حصے کی طرف بھی دھکیل دیتے ہیں جسے یادوں کا مخزن کہا جاتا ہے۔

یہ محض آوازوں کی ایک متوازن ترکیب ہوتی ہے جس سے کبھی علاج معالجے کا کام بھی لیا گیا ہے اور کبھی یہ صورت انسانی حیرتوں میں اضافے کی موجب بنتی ہے۔ عہد قدیم میں موسیقی و رقص

سے بعض امراض کا باقاعدہ علاج کیا جاتا تھا۔ یہ عمل بہر حال موسیقی کی غیر معمولی اور سحر انگیز قوتوں کے منافی نہیں ہے۔ موجودہ ادوار بھی ایسی مثالوں سے عاری نہیں ہیں کہ جب موسیقی ہی روا دارو کی نعم البدل ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ ڈراما ہلکے گہرے رنگوں، روشنیوں، عکس و سایہ، انگنی، اسٹیج کی مجموعی فضا، منظر بندی، علامتی اشاروں، آوازوں، حرکت و سکنات اور موسیقی و غنا جیسے مشتملات کو اس طور پر بروئے کار لاتا ہے کہ ہر تاثر اپنے میں ایک منتہا کی صورت محسوس ہوتا ہے۔

قدیم ڈراما اپنے محدود وسائل کی بنا پر موسیقی و غنا کو خاص طور پر کام میں لاتا تھا۔ ارسطو نے منظر بندی سے پیدا ہونے والے خوف آگیں تاثر کو ادنیٰ قرار دیا ہے لیکن منظر بندی اور موسیقی کے تاثرات کے ذریعے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسے وہ مخصوص کہتا ہے (بوطیقا: باب: 26) گویا موسیقی ایک سطح پر پہنچ کر عمل ہی کا ایک لاینفک جزو بن جاتی ہے۔)

ارسطو سیاسیات میں رقم طراز ہے کہ

> موسیقی کا مطالعہ تعلیم و تربیت، جذبہ تطہیر اور ذہنی طمانیت یا حظ کے حصول کے مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ مذہبی موسیقی، انسان کے حقیقی اور پرجوش جذبات کو ابھار کر ان کی شدت ہی کو کم نہیں کرتی بلکہ حظ بھی عطا کرتی ہے۔

ارسطو اخلاقی راگوں کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ جوش آگیں راگوں سے بھی حظ اٹھایا جا سکتا ہے کیوں کہ خوف اور دردمندی کے جذبات کم و بیش تمام لوگوں میں موجود ہوتے ہیں اور اس طرح کی موسیقی کے ذریعے ہیجانی جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں یا ان کا اخراج ہو جاتا ہے۔ اس ذیل میں بھی ارسطو کا اشارہ فاسد جذبات یا اُن جذبات کی طرف ہے جو ناخوش گوار ہیں یا جنھیں رذایل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

یونان قدیم میں موسیقی بڑی حد تک تہذیب و تمدن کے مترادف تھی۔ تہذیبی اداروں میں موسیقی کے ذریعے جذبات کا اخراج کیا جاتا تھا اور اس سلسلے میں موسیقی کے ساتھ ہی رقص اور سرود کے ذرائع بھی کام میں لیے جاتے تھے۔ ورزش: gymnastics کو دماغی تعلیم کے ساتھ اس لیے ضروری سمجھا جاتا تھا کہ جسم و دماغ میں توازن و ہم آہنگی قائم رہے۔ گویا ذہنی و جسمانی نفاست کے حصول کی غرض سے مذکورہ بالا فنون لطیفہ کو بھی بروئے کار لایا جاتا تھا۔

خود افلاطون کے ذہن میں فن کی طرح موسیقی کا ایک مثالی تصور تھا۔

اس کے خیال کے مطابق موسیقی روح کو تصفیہ کا درس دیتی ہے۔ اس لیے اس کے

اثرات کا دائرہ انسانی روح کی عمیق گہرائیوں تک ہے۔ موسیقی روح کو سرفراز کرتی، نیک جذبات پیدا کر کے انسان کو صالح بناتی ہے۔ افلاطون کا یہ خیال بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ "موسیقی محض موسیقی کی خاطر نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسے ریاضی، تاریخ اور سائنس جیسے دقیق مضامین کو خوش گوار بنانے کے لیے بھی استعمال کرنا چاہیے۔

اس ضمن میں نصیر احمد ناصر لکھتے ہیں:

> "موسیقی محض اس لیے گراں قدر نہیں کہ یہ اخلاق و جذبات میں نفاست پیدا کرتی ہے، بلکہ یہ تو صحت جسمانی کی بقا اور بحالی کی ضامن بھی ہے۔ کچھ بیماریاں ایسی بھی ہیں جو فقط نفسیاتی طور پر ہی دور ہوتی ہیں۔ مثلاً ناگن دیوی کے کٹھک پجاری اختناق الرحم کی مریض عورتوں کا علاج شہنائی کے وحشی قسم کے نغموں ہی سے کرتے تھے۔ یہ پجاری ان عورتوں کے جذبات کو ابھار کر انھیں رقص مسلسل پر اکساتے تھے۔ چنانچہ جب وہ رقص کرتے کرتے تھک کر چور ہو جاتیں تو نڈھال ہو کر زمین پر گر پڑتیں اور سو جاتیں اور جب بیدار ہوتیں تو شفایاب ہو چکی ہوتی تھیں۔ ایسے طریقوں سے انسانی خیال کے غیر شعوری مناطق تک پہنچ کر ان کی تشفی کی جاتی ہے۔"

بعض نفسیاتی معالجوں نے بھی کیتھارسس کی اصطلاح اپنے مخصوص معنی میں استعمال کی ہے۔ بیش تر معالجوں کے نزدیک کیتھارسس ایک ایسا عمل ہے جو ماضی کی گم شدہ یادوں اور ان سے وابستہ احساسات کو عود کراتا ہے۔ اس عمل کے ذریعے دبی ہوئی نفسی قوت کا خروج ہی نہیں ہوتا بلکہ یک گونہ طمانیت بھی حاصل ہوتی ہے۔ نیمی شل کے مطابق جب انا پر گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے تو جذبات کا دھارا پھوٹ نکلتا ہے۔ اسے یہ تسلیم ہی نہیں کہ جذبات کا مکمل اظہار ممکن ہے۔ ڈاروِن، میکڈوگل اور میگڈا آرنلڈ جذبات اور عمل کو ایک دوسرے سے وابستہ خیال کرتے ہیں۔ میگڈا آرنلڈ، جذبات کو عمل کے رجحانات ہی سے تعبیر کرتی ہیں کہ جذبات، اصلاً عمل ہی کا حصہ ہیں اور یہ کہ جذبات کے مطابق عمل کرنے کے نتیجے میں جسمانی تناؤ میں کمی واقع ہوتی نیز فرحت بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس طرح میگڈا آرنلڈ بھی فرحت یا سکون سے قبل برانگیختگی یا جذباتی تحرک کے نظریے کو تسلیم کرتی ہیں۔

یہاں ریمائل لیگوے کے اس تصور کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس کی رو سے وہ حظ جو

مرثیہ، غزل، مرغزاریت (pastoral) اور اخلاقی نمونوں تک محدود رہی۔ عالم فاضل شاعروں نے اپنے کلام میں دیومالاؤں کو نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی اور اس میں خاصہ کمال حاصل کیا۔

ارسطو کے شاگرد تھیوفراسٹس (Theophrustus) کے انتقال 287 قبل مسیح) کے بعد اس کی تصانیف کو ایک دوسرے شاگرد نے اس زمانہ کے بادشاہوں کی نظروں سے بچا کر ایک غار میں چھپا دیا جہاں وہ تقریباً ڈیڑھ سو سال تک محفوظ رہے اور اس کے بعد 100 قبل مسیح ایتھنز لائے گئے۔ وہاں سے انھیں روم لایا گیا اور پھر پسو (Piso) خاندان کے یہاں سے منجملہ دوسری کتابوں کے یہ سرمایہ برآمد کیا گیا۔ ہوریس (Horace) نے اپنا کارنامہ "فن شاعری" پسو خاندان کے نونہالوں کے نام ایک طویل مراسلہ کی شکل میں لکھا اس کی تصنیف کا زمانہ ہوریس کی زندگی کے آخری سال 68-65 قبل مسیح ہے۔

ہوریس کی شاعری کا زمانہ شاہی سرپرستی اور فنی نفاست کا عہد شباب تھا جب قدیم یونانیوں کی پرجوش شاعری کے برخلاف فصاحت بیان کو خاص اہمیت دی گئی تاکہ خاندانی عظمت، عسکری فتوحات اور قومی وقار پر سنجیدہ نظمیں لکھی جا سکیں۔ چنانچہ ہوریس کی شاعری اور تنقید آگسٹن عہد کی کلاسیکی تحریک سے بے حد متاثر تھی۔ اس کے کلام میں اگر یونانیوں کی اخلاقی شدت نہیں ملتی تو کلاسیکی اعتدال اور اعلیٰ سنجیدگی کو بہرحال دخل ہے۔ ہوریس کی شاعری ایک طرح سے ہم عصر شاعروں سے خطاب ہے۔ اس کے حریف فلسفی، سیاست داں اور سوفسطائی نہیں تھے بلکہ متشاعر، ہجوگو، طنز نگار اور نام نہاد جمال پرست تھے چنانچہ اس کی تنقید میں نہ تو وہ گہرائی ہے جو افلاطون اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں پیش کرتا ہے اور نہ ارسطو کا منطقی استدلال۔ وہ مسلمہ روایات سے منحرف نہیں بلکہ اپنے زمانہ کے تقاضوں کے پیش نظر قدما کے خیالات و افکار کو نئے انداز سے ہمارے سامنے لاتا ہے "فن شاعری" میں موضوع کی حد تک کوئی خاص تسلسل نظر آتا۔ نقاد نے شاعری، ڈرامہ اور تخلیقی ادب کے متعلق نظریات کچھ یوں پیش کیے ہیں:

پہلا حصہ: (1-72 سطر): اس میں تناسب اجزا، وحدت، اختصار۔

صلاحیت کے مطابق تصنیف، تسلسل بیان اور زبان و محاورہ کا بیان ہے۔

دوسرا حصہ: (73-294 سطر) اس حصہ میں اصناف شاعری، ان کی تاریخ، موزونیت اور نظم کی ہیئت سے بحث ہے۔

تیسرا حصہ: (295-476 سطر) اس حصہ میں شاعری کے فن اور پیشہ پر اظہار خیال ہے۔ ضمناً ہم عصر شاعروں پر لطیف چوٹیں بھی ہیں۔

شاعری کا فن

"میرے دوستو، یہ بتاؤ کہ اگر کوئی مصور انسان کے سر کے ساتھ گھوڑے کی گردن جوڑ دے اور پھر مختلف جانوروں کے اعضا سے ایسے جانور کی تخلیق کرے کہ اوپری حصہ میں عورت کا حسین چہرہ ہو اور نچلے حصہ میں گندی اور بدہیئت مچھلی کا پچھلا دھڑ ہو — تو کیا اس عجیب الخلقت جانور کو دیکھ کر تم اپنی ہنسی ضبط کر سکو گے؟

پسو خاندان کے نونہالو! تم یقین کرو کہ وہ نظم جو ایسی تشبیہوں اور ذہنی تصویروں پر مبنی ہو جو کسی مریض کے خواب کی طرح اس حد تک بے معنی ہوں کہ اس کے سر پیر کو کسی خاص شکل میں منتقل نہ کیا جا سکے، اس تصویر سے بھی بدتر ہوگی جسے مصور نے مختلف الانواع جانوروں کے اعضا سے بنایا ہے۔

تمہارا کہنا ہے کہ شاعر اور مصور اپنے فن میں معقول حد تک آزاد ہیں۔ میں یہ تسلیم کرتا ہوں مگر اس آزادی کا مطلب یہ نہیں کہ جنگلی جانوروں کا جوڑا پالتو جانوروں سے، سانپوں کا چڑیوں سے اور بھیڑوں کا شیروں سے ملایا جائے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی فن پارہ ایک خاص انداز سے شروع ہوتا ہے اور اس سے بڑی امیدیں بندھتی ہیں مگر اس تمہید کے بعد سپاٹ میدان میں چند چمکتے ہوئے قطعے ہی نظر آتے ہیں جن میں کہیں دیوی ڈائنا (Diana) کے کنج اور مندر کی جھلک ہوتی ہے، کہیں غلطاں و پیچاں تیز رفتار چشمہ کو شاداب میدانوں سے گزرتا دکھایا جاتا ہے۔ یا راحن ندی کا منظر ہوتا ہے یا قوس قزح کا۔ ایسے موضوعات بے محل ہوتے ہیں... تمہارا موضوع سادہ اور یکساں ہونے کے علاوہ قرین قیاس بھی ہونا چاہیے۔

ہم میں کچھ ایسے شاعر بھی ہیں جو حقیقت و مجاز کی وادی میں بھٹک کر رہ جاتے ہیں۔ میں اپنی شاعری میں ایجاز بیان کی کوشش کرتا ہوں اور گنجلک ہو جاتا ہوں۔ دوسرا شاعر اپنے کلام میں نرمی لانے کی کوشش کرتا ہے مگر اس کے اندر وہ توانائی اور جذبہ نہیں جس سے یہ کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر اپنے کلام کو پرشوکت بنانے کے زعم میں اسے لن ترانی اور من سمدان کی داستان بنا دیتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ حد سے زیادہ احتیاط سے کام

لے کر زمین پر رینگنے لگتا ہے۔ ایسے شاعر سے یہ بعید نہیں کہ وہ جنگلوں میں سمندری مچھلیوں کو دکھائے اور سمندر کی لہروں کے درمیان جنگلی سوروں کو پیش کرے۔ فن کے لوازمات سے لاعلمی کی بنا پر گمراہی یقینی ہو جاتی ہے۔ ایک ادنیٰ درجہ کا ریگر کو بھی مجسمہ سازی کے مختلف لوازمات کا احساس ہو سکتا ہے مگر اسے پورے مجسمہ کی ہیئت کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ اس فن سے واقف نہ ہو۔ میں اپنی شاعری میں اس آدمی کی مثال نہیں بننا چاہتا جس کی ناک ٹیڑھی ہے مگر جس کے کالے بالوں اور کالی آنکھوں کی تعریف کی جاتی ہے۔

تمہیں اپنے مخصوص رجحان اور صلاحیت کے لحاظ سے اپنے موضوع کا انتخاب کرنا چاہیے اور اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ تمہارے کندھے کس قدر بوجھ برداشت کر سکتے ہیں۔ جس کسی نے موزوں موضوع کا انتخاب کیا ہے اسے محسوس ہوگا کہ لفظ اور اسلوب خود بخود اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ خیالات و احساسات کو نظم کرنے میں حسن پیدا کرنے کے لیے یہ شعور ضروری ہے کہ کون سی بات کب کہی جائے اور کن باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ شاعر کو الفاظ کے انتخاب و ران کے در و بست میں شعری مذاق اور فنی احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اسے اس بات کا شعور ہونا چاہیے کہ کون سا لفظ موزوں ہے اور کون سا ناموزوں۔ اگر تم نے معمولی الفاظ میں معنوی جدت پیدا کی تو تمہارے اسلوب میں جان پڑ جائے گی۔ اگر تمہیں نئے معنی و مطالب کے لیے نئے الفاظ و اصطلاحات کی ضرورت محسوس ہو تو تم بلاشبہ ان کا استعمال کر سکتے ہو بشرطیکہ اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے۔ نئے الفاظ کی مقبولیت میں اسی وقت اضافہ ہوگا جب انہیں معمولی تصرف کے ساتھ اپنا لیا جائے۔ لاطینی شاعروں میں ورجل (Virgil)، کیٹو (Cato) اور دوسرے مشاہیر نے نئے الفاظ تراشے ہیں اور شاید آئندہ بھی شاعروں کو یہ آزادی حاصل رہے گی۔ جس طرح موسم خزاں میں درختوں کے پتے گر جاتے ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مردہ ہو جاتے ہیں۔ موسم بہار میں نئے پتوں کی طرح نئے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے لفظوں کی ضرورت ہوگی اور وہی الفاظ مروج و مقبول ہوں گے۔ ہم اور ہماری تصانیف بھی ایک دن ختم ہو جائیں گی۔ تمام انسانی کارناموں کا یہی مقدر ہے۔ لفظوں کی زندگی بھی ابدی نہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ جو متروک ہو گئے ہیں پھر رواج پائیں گے اور جو الفاظ آج رواں اور مستند سمجھے جاتے ہیں وہ کل رد کر دیے جائیں گے۔ بول چال اور رواج کے معیاروں سے ہی الفاظ کی زندگی متعین ہوتی ہے۔

شہزادوں اور سیاسی قائدوں کے کمالات کو بیان کرنے اور جنگ کے مناظر کو پیش کرنے کے لیے ہومر نے موزوں رزمیہ بحر کا انتخاب کیا۔ اسی طرح المیہ، طربیہ اور دوسرے اصناف فن کے اصول متعین ہیں۔ ستار دیوتاؤں اور ان کی اولاد کے بھجن گانے کے لیے بنائے گئے۔ اسے انسانوں کے عظیم کارناموں کے رجز کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ اگر میرے اندر شاعری کے مختلف اصناف اور اسالیب کے متعینہ اصول و ضوابط کو سمجھنے اور برتنے کی صلاحیت نہیں ہے تو مجھے شاعر کہلوانے کا کوئی حق نہیں۔ جس طرح مزاحیہ موضوعات کو المیہ شاعری کے ذریعہ نہیں بیان کیا جا سکتا اسی طرح اعلیٰ مضامین، عوامی زبان میں خوش اسلوبی کے ساتھ نہیں ادا ہو سکتے۔ ہر اسلوب کے مخصوص اصول و قواعد میں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ طربیہ ڈرامہ میں بھی سنجیدہ اور پروقار زبان استعمال کی جاتی ہے اور المیہ میں کہیں کہیں معمولی نثر سے کام لیا جاتا ہے مگر یہاں موقع محل کا شعور ضروری ہے۔

نظم کے لیے حسن ہی سب کچھ نہیں ہے۔ اس کو فرحت بخش بھی ہونا چاہیے تاکہ سامعین کو روحانی بالیدگی کا احساس ہو۔ لوگ مسکراتے چہروں کو دیکھ کر مسکراتے ہیں اور روتے چہروں سے مغموم ہوتے ہیں۔ اگر تم مجھے رلانا چاہو تو تمہیں پہلے خود اپنے غم کا اظہار شد و مد سے کرنا چاہیے کہ تمہاری بدبختیوں پر میرا دل بھر آئے۔ اگر تم نے غلط الفاظ کا استعمال کیا تو مجھ پر یا تو غنودگی طاری ہوگی یا پھر میں مسکرانے پر مجبور ہوں گا۔ مغموم چہرے کی کیفیت بیان کرنے کے لیے اداس الفاظ موزوں ہوتے ہیں۔ غصہ کا اظہار دھمکی آمیز جملوں سے ہوتا ہے۔ شگفتہ الفاظ کھلنڈری طبیعت کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور سنجیدہ الفاظ غضب ناک ابروؤں کے غماز ہوتے ہیں۔ فطرت ہمارے داخلی تاثرات کو ہمارے مقدرات کے آئینہ میں ڈھالتی ہے وہ کبھی ہمیں بشاش اور کبھی غضب ناک بناتی ہے اور کبھی ہم کو ذلیل و رسوا کر کے مصیبتوں سے دوچار کرتی ہے۔ آخر کار ہمارے جذبات لفظوں کا جامہ پہن کر زبان پر آ جاتے ہیں۔ اگر مقرر اپنی ذہنی کیفیت کی ترجمانی سے قاصر ہے تو ہمارے رومی سامعین، کیا خواص کیا عوام، ہنستے ہنستے لوٹ جائیں گے۔

تمہارے لیے لازم ہے کہ یا تو ادبی روایت کی پیروی کرو یا اپنی نظم کے لیے منضبط داستان لکھو۔ اگر تم کو مشہور یونانی سورما اکلیز (Achilles) کی کردار نگاری مقصود ہے تو تمہیں اس کو بیباک، جذباتی، بے صبر اور بے باک کردار کی حیثیت سے پیش کرنا ہوگا۔ اسی طرح میڈیا

(Medea) کو سفر درار غیر مانوس اور انو (Ino) کو اشک آلود دکھانا ہوگا۔ اگر تم نے کوئی طبع زاد موضوع منتخب کیا ہے تو اس میں نئے کرداروں کو پیش کرتے ہوئے اس بات کو مدنظر رکھنا ہوگا کہ ابتدا سے انتہا تک ایک ہی تاثر قائم رہے۔ مشہور تاریخی موضوعات کو قدما کے بعد برتنے میں امتیازی حیثیت حاصل کرنا آسان نہیں ہے۔ اس کے باوجود تمہارے حق میں یہ بہتر ہے کہ تم ایلیڈ (Iliad) کی داستان پر مبنی ایک تمثیل لکھو اور اسے نئے اور انجانے موضوع پر ترجیح دو۔ جن موضوعات پر قدما نے طبع آزمائی کی ہے ان میں تم بھی کمال حاصل کر سکتے ہو بشرطیکہ تم کورانہ تقلید، سطحی تاثر اور لفظی ترجمہ سے گریز کرو کیوں کہ ان صورتوں میں تمہارے تخیل کی پرواز محدود ہو جائے گی۔ تمہیں قدیم شاعروں کی طرح بزعم اپنے موضوع کا اعلان نہیں کرنا چاہیے بلکہ جدید مذاق کے پیش نظر نئے طریقے سے نظم کی ابتدا کرنا چاہیے۔ تمہارے موضوع کا مقصد شعلہ سے دھوئیں کے بجائے روشنی حاصل کرنا ہے جس سے تمہاری نظم میں نئی خوبیاں پیدا ہو سکیں... اچھا شاعر کہانی کے واقعات کے ساتھ تیزی سے بڑھتا ہے اور سامعین کو جلدی کہانی کے وسط تک پہنچا دیتا ہے۔ وہ ان واقعات کو جنھیں برتنے کی اس میں صلاحیت نہیں، حذف کر دیتا ہے۔ وہ داستان سرائی میں حقیقت اور افسانہ کے درمیان حسین امتزاج پیش کرتا ہے، اس سلسلہ میں اس کی یہ بھی کوشش رہتی ہے کہ نظم کا درمیانی حصہ ابتدائی حصہ سے ہم آہنگ رہے اور آخری حصہ اور درمیانی حصہ میں کوئی بعد نہ پیدا ہونے پائے۔

اس بات کا ہمیشہ دھیان رکھو کہ میں یا تمھارے سامعین تم سے کیا امید رکھتے ہیں۔ اگر تم چاہتے ہو کہ تماشا بین آخر وقت تک بیٹھے ہوئے تمہارے ڈرامہ سے لطف اندوز ہوں تو تمہیں ہر سن و سال کے کرداروں کے مزاج اور کردار سے پوری طرح واقفیت ہونی چاہیے۔ یہی نہیں ان کے بدلتے ہوئے اطوار کے پیش نظر ان کی پسند کا بھی خاص خیال رکھنا چاہیے۔ وہ بچہ جس نے ابھی حال میں لفظوں سے جواب دینا سیکھا ہے اور اپنے قدم زمین پر جمانے لگا ہے، اپنے ہم عمروں کے ساتھ کھیلنا پسند کرتا ہے، وہ جلد ہی رنجیدہ اور جلد ہی خوش ہو جاتا ہے اور ہر ساعت اس کے مزاج کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ نوخیز نوجوان، والدین کی گرفت سے آزاد ہو کر گھوڑوں اور شکاری کتوں سے دلچسپی لیتا ہے اور میدانوں میں گھاس پر دھوپ کا لطف اٹھاتا ہے۔ وہ برائیوں میں موم کی طرح ڈھل جاتا ہے۔ کسی قسم کی ڈانٹ پھٹکار برداشت نہیں کرتا۔ وہ مستقبل کے خیال سے بے نیاز، روپیہ پیسہ سے بے پرواہ، زندہ دل، جذباتی اور من موجی ہوتا ہے۔

ادھیڑ عمر میں پہنچ کر انسان کی خواہشات میں تبدیلیاں آتی ہیں۔ وہ دولت و اقتدار چاہتا ہے اعزاز کا متمنی ہوتا ہے اور ایسے کام کرنے سے گھبراتا ہے جنھیں بعد میں سنبھالنا مشکل ہو جائے۔ بڑھاپے میں انسان کی پریشانیاں بڑھ جاتی ہیں کیوں کہ وہ محنت سے جمع کی ہوئی دولت کو خرچ کرتے ہوئے ڈرتا ہے اور ہر کام خاص احتیاط اور تساہل سے کرتا ہے۔ اس کے سینے میں امید کی شمعیں نہیں جلتیں مگر وہ جیے جانے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ وہ مزاج کے اعتبار سے ضدی اور چڑچڑا، فریادی اور اندوہ گیں ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کے بچپن کے دن سنہرے تھے مگر عالم پیری میں وہ خود نوجوانوں سے برگشتہ رہتا ہے۔ سن و سال کے چڑھتے جوار کے ساتھ ہماری زندگی میں بہت سی برکتیں آتی ہیں مگر اترتے ہوئے بھاٹے میں ہم کئی طرح کی خوشیوں سے محروم ہو جاتے ہیں۔ تمہیں اس بات کو اچھی طرح ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ تم کہیں اس کے کہ تم بوڑھوں کا رول جوانوں کو دے دو اور نوجوانوں کا کردار بچوں کی طرح پیش کرو، ان کے سن و سال اور طبعی میلانات کا پاس رکھو اور ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کرو جن میں طبعی خصوصیات موزونیت کے ساتھ نمایاں ہو سکیں۔

ڈرامہ میں واقعات کو کبھی اسٹیج پر پیش کرتے ہیں اور کبھی کرداروں کے ذریعہ بیان کرتے ہیں۔ وہ قصے جو کانوں کے ذریعہ ذہن تک پہنچتے ہیں ہمیں زیادہ متاثر نہیں کرتے مگر جب وہ آنکھوں کے سامنے دکھائے جاتے ہیں تو زیادہ موثر اور خیال انگیز ثابت ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود تمہیں ایسے مناظر اسٹیج پر نہیں لانا چاہئیں جن کا پردے کے پیچھے وقوع پذیر ہونا ہی بہتر ہے۔ ایسے واقعات مکالمہ کی صورت میں بعد میں آسکتے ہیں ورنہ میڈیا (Medea) سامعین کے سامنے اپنے بچوں کو ہلاک کرنے لگے گی اور ناپاک آٹرس (Atreus) انسانوں کا گوشت سرعام پکانے لگے گا یا پرکنی (Procni) چڑیا بن جائے گی اور کیڈمس (Cadmus) سانپ ہو جائے گا۔ ایسے غیر معقول مناظر سے مجھے وحشت ہوتی ہے اور ان پر کبھی یقین نہیں کیا جا سکتا۔

تمہارے ڈرامہ کو نہ تو پانچ ابواب سے کم ہونا چاہیے اور نہ زیادہ کیوں کہ دونوں صورتوں میں اس کی کامیابی غیر یقینی ہو جائے گی۔ کسی دیوتا کو انسانی معاملات میں اس وقت تک مداخلت نہ کرنے دو جب تک کوئی ایسا مسئلہ در پیش نہ ہو جس کا فوری حل ضروری ہے۔ کورس (Chorus) کو واحد کردار کی حیثیت سے پیش کرنا چاہیے۔ اسے مناظر کے دوران گانے کی اجازت ہرگز نہ ہونی چاہیے جب تک کہ اس سے کہانی کے ارتقا میں مدد نہ ملے۔ کورس کا کام یہ ہے کہ وہ

شہروں کی مدحت کرے اور ایسی ایک صدا دے جو کرداروں کو ضبط کی تلقین کرے اور ایسے لوگوں کی جواب داری کرے جو گرتے ہوں گرانے والے ہیں۔ اسے بے تکلف میزبانی، حق و انصاف اور قانون داری کی تعریف کرنا چاہیے۔ اسے ہر بات مخفی اور اہم نہیں کرنا چاہیے اور دیوتاؤں سے دعا کرنا چاہیے کہ بدکاروں کو دولت ملے اور مغروروں کو اس سے محروم کر دیا جائے۔

اگلے زمانے میں بانسری پیتل کی چیزوں سے مزین نہیں ہوتی تھی اور نہ اس کا مقابلہ نقارہ سے تھا۔ یہ معمولی قسم کا باجہ تھا جس میں چند سوراخ ہوتے تھے۔ یہ کورس کا خاص باجہ تھا اور سامعین کی ضیافت طبع کے لیے اس کی خاص اہمیت تھی۔ تھیٹر دیکھنے والے چند معمولی، کفایت شعار سے آدمی ہوتے تھے۔ رومی فتوحات کے زمانہ میں لوگوں کے ذہنوں میں وسعت پیدا ہوئی اور شہروں کے گرد اونچی دیواریں تعمیر کیے گئے۔ پھر جب متبرک دنوں میں بھی آزادانہ شراب نوشی روا بھی جانے لگی۔ تو لوگوں کی توجہ آہنگ و موسیقی کی طرف فوری طور پر مبذول ہوئی۔ جب تک ڈرامہ کے سامعین میں دیہاتی و شہری، چھوٹے بڑے ایک ساتھ بیٹھتے رہے یہ فن زیادہ سادہ اور فطری رہا مگر رفتہ رفتہ اس میں نئے اضافے ہوئے۔ اس طرح بانسری بجانے والے نے باجہ کے ساتھ ناچنے اور بھاؤ بتانے کی کوشش کی اور اسٹیج پر اس کا لمبا لبادہ مخصوص پوشاک ہو گیا۔ معمولی ستار میں دو تاروں کا مزید اضافہ ہوا اور خطابت کے لیے ایسی زبان استعمال ہونے لگی جسے کسی نے کبھی نہ سنا تھا۔ یہی نہیں بلکہ کہاوتوں اور محاوروں کا استعمال کچھ اس پیغمبرانہ بصیرت کے ساتھ کیا گیا کہ اس کے سامنے قدیم یونانی پیشین گوئی مات ہو گئی۔

ابتدائی المیہ نظموں میں سادگی پائی جاتی ہے لیکن رفتہ رفتہ ان میں نیم برہنہ وحشی (satyre) کو شامل کیا گیا اور ایسا محسوس کیا جانے لگا کہ نظم کی سنجیدگی پر غیر مہذب اور بھونڈے قسم کی ظرافت کا کوئی خاص اثر نہیں پڑے گا۔ المیہ شاعر اب اپنے سامعین کی دلچسپی کے لیے نت نئی جدتوں کی تلاش میں سرگرداں رہنے لگے کیونکہ یہ نئے تماشے ہیں ہر طرح کے ضابطوں سے آزاد تھے۔ ایک حد تک المیہ شاعری میں طنز و ظرافت کی گنجائش ممکن ہے اور ہم سنجیدہ لمحات سے گریز کر کے شگفتہ مناظر کا جواز پیش کر سکتے ہیں بشرطیکہ کوئی دیوتا یا رزمیہ کردار ایک لمحہ میں شاہانہ عظمت و جلال میں جلوہ گر ہو کر دوسرے لمحہ میں دہقانیت اور بازاری گفتگو پر نہ اتر آئے اگر مجھے satyric drama لکھنا ہو تو میں کبھی غیر مہذب یا بازاری لہجہ نہیں اختیار کروں گا اور نہ میں اپنے اسلوب بیان میں کرداروں کی مختلف حیثیتوں کو نظر انداز کروں گا۔ میں اپنے ڈرامے

کی تکمیل مانوس اور عام فہم مواد سے کروں گا تاکہ ہر شخص ایسا ڈرامہ لکھنے کا حوصلہ کرے مگر جب واقعی ہاتھ میں قلم لے تو اسے پسینہ آ جائے۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ شاعر کا اصل کمال نظم کے دروبست اور خیالات کی تنظیم میں ہے اور اس کی بدولت عام موضوع کو بھی ایک خاص فنی حسن حاصل ہو سکتا ہے۔

اگر جنگل کے باشندوں کو ڈرامہ کا کردار بنانا مقصود ہو تو بھی ایسی بازاری زبان اور ناشائستہ لہجہ استعمال کرتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیے۔ اس قسم کی لغزشوں سے خاندانی، آزاد منشوں اور متمول خاندان کے لوگوں کی توہین ہوگی اور وہ شاعروں کو خلعت و انعامات سے سرفراز کرنے سے گریز کریں گے چاہے مونگ پھلی کھانے والے ان کے حق میں کتنا ہی شور کیوں نہ مچائیں۔

جہاں تک نظم میں بحور و اوزان کے استعمال کا تعلق ہے۔ تمھیں یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرنا چاہیے۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔ تمہارا خیال ہے کہ تمہارے بزرگ رومی طربیہ نگار پلاوٹس (Plautus) کے شاعرانہ آہنگ اور بذلہ سنجی کے معترف تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے محض جلد بازی یا سادہ لوحی کی بنا پر اس کی ضرورت سے زیادہ تعریف کی۔ اگر وہ بھونڈے مذاق اور شائستہ مزاح میں امتیاز کر سکتے تو ایسی غلطی نہ کرتے۔

المیہ شاعری کا اسلوب یونانی شاعر تھسپس (Thespis) کے زمانہ تک ناپید تھا۔ وہ اس مخصوص اسلوب کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ عرصہ تک لوگ اس کی نظموں کو گا گا کر سناتے پھرتے تھے۔ اس کے بعد اسکائلس (Aeschylus) نے المیہ کرداروں کے لیے مخصوص لباس اور نقاب (Mask) کو رواج دیا۔ قدیم طربیہ ڈرامہ نے بھی خاص مقبولیت حاصل کی لیکن اس میں اس قدر آزادی برتی گئی کہ فحاشی اور تشدد کا عنصر غالب آ گیا۔ کورس پر پابندی لگ جانے سے شائستہ سامعین کی دل آزاری کا کوئی موقع نہیں رہ گیا۔ ہمارے شاعروں نے یوں تو ہر اسلوب کو برتنے کی کوشش کی ہے لیکن جب انھوں نے یونانی شاعری کے مخصوص موضوعات کے بجائے قومی زندگی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا تو ان کو خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ روما کے سورماؤں نے اپنی بہادری سے لوگوں کے دلوں پر دھاک جمالی۔ شاعروں نے بھی اپنے میدان میں کمال حاصل کیے مگر وہ کوتاہ کوشی کی مشکلات کے باعث بقائے دوام نہ حاصل کر سکے۔

صائب فیصلہ (Sound Judgement) اعلیٰ انشا پردازی کی بنیاد اور ماخذ ہے۔ سقراط

کے مکالموں میں تمہیں کافی مواد مل سکتا ہے۔ مواد کی مناسبت سے الفاظ بھی خود بخود سامنے آ جاتے ہیں۔ وہ مصنف جو اپنے ملک اور احباب کے متعلق اپنے فرائض کا احساس رکھتا ہے اور جو باپ، بھائی، مہمان کا مقام پہچانتا ہے جو اسمبلی کے ارکان اور عدالت کے ججوں اور سپہ سالاروں کے مخصوص اختیارات کا شعور رکھتا ہے، اسے یقیناً اپنے فن پارہ میں ہر کردار کے لیے مخصوص مقام کا احساس ہوگا۔ میں ہر اچھے ادیب کو جو زندگی کی عکاسی کا دعویٰ کرتا ہے۔ یہ مشورہ دوں گا کہ وہ زندگی اور رسوم و روایات کی موزوں طریقہ پر ترجمانی کرے اور اسی مناسبت سے زبان کا استعمال کرے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ڈرامہ کرداروں کی جذبات نگاری کی حد تک کامیاب ہے لیکن اس میں فنی حسن موجود نہیں اس کے باوجود سامعین اس سے محظوظ ہوتے ہیں اور ان کی توجہ ڈرامہ پر مرکوز رہتی ہے بہ نسبت ان اشعار کے جو بے معنی ہیں یا جو محض مترنم لغویات ہیں۔

یونانی شاعروں کو حاضر جوابی اور موزوں تراکیب فطری طور پر ملی تھیں، ان کو شہرت عام کے علاوہ کسی اور چیز کی ہوس نہیں تھی لیکن ہماری نسل کے شاعروں کی ساری توجہ قواعد کی جزئیات پر مرکوز ہے۔ اس کے علاوہ جب ہوس و حرص کا روگ انسان کے ذہن کو لگ جائے تو بھلا ایسی نظموں کی کیسے امید کی جا سکتی ہے۔ جنھیں ہم معطر کر کے صنوبر کے صندوقچوں میں محفوظ رکھ سکیں گے؟

شاعری کا مقصد تفریح یا اخلاقی اصلاح ہے۔ کبھی کبھی تفریحی اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشین ہو سکیں اور ان کا اثر دیرپا رہے۔ شاعری میں افسانوی عناصر کو حقیقت سے یکسر بے نیاز نہیں ہونا چاہیے ورنہ ایسی شاعری ناقابل یقین ہو کر رہ جائے گی۔ صدیوں سے دانشوروں نے غیر اخلاقی ڈراموں کو رد کیا ہے مغرور قسم کے بانکے خشک، بے کیف نظموں کو قطعاً پسند نہیں کرتے۔ اگر تم اپنی شاعری میں تفریحی اور اخلاقی عناصر کو خوش اسلوبی سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہو گئے تو تم بیک وقت لوگوں کی دلچسپی کا سامان بھی کر سکتے ہو اور ان کی اخلاقی اصلاح بھی۔ فن و ادب کے سلسلہ میں اکثر اوقات ایسی لغزشیں بھی ہو جاتی ہیں جو قابل معافی ہیں۔ ستار کے تار اکثر وہ سر نہیں ادا کرتے جو ہم چاہتے ہیں اور اکثر تیر نشانہ خطا کر جاتا ہے۔ اسی طرح اگر کسی نظم میں اعلیٰ خصوصیات موجود ہوں تو اس کی معمولی کمزوریاں معاف کی جا سکتی ہیں۔ ہمارا فیصلہ یہ ہے کہ

اگر نقل نویس باوجود تنبیہ کے برابر یکساں غلطیاں کرتا جائے اور موسیقار ایک ہی راگ کو بے سرا بنانے پر مصر ہو اور ایک شاعر جو اپنے فرائض کے احساس سے بے نیاز ہو تو وہ تضحیک کا مستحق ہوگا عظیم شاعروں کے لیے ہمارے دل میں قدر و منزلت ہے لیکن ان کی لغزشوں پر ہمیں ہنسی بھی آتی ہے۔ رزمیہ نظموں اور طویل شعری تصانیف میں یہ بات قابل غور ہے کہ شاعر کے ذہن میں غنودگی بھی طاری ہو سکتی ہے۔

نظم کی مثال ایک طرح سے تصویر سے مشابہ ہے۔ کبھی ہم تصویر کو نزدیک سے پسند کرتے ہیں، کبھی دور سے، ایسے ہی جیسے کسی کو مدھم روشنی پسند ہے اور کسی کو تیز روشنی مرغوب۔ کچھ نظمیں ایک دفعہ کے لیے لطف اندوزی کا سامان فراہم کرتی ہیں اور کچھ ایسی ہیں جنھیں بار بار پڑھ کر بھی سیری نہیں ہوتی۔

میرے نونہالو، اگرچہ تمہیں اپنے باپ سے اچھی تربیت ملی ہے اور تمہارے اندر شعری مذاق بھی بدرجہ اتم موجود ہے مگر یہ بات ہمیشہ یاد رکھو کہ کچھ مضامین ایسے ہیں جن میں ایک خاص حد تک اکتساب فن ضروری ہے... جس طرح شاندار ضیافتوں کے دوران بے سری موسیقی تیز خوشبو اور ایسی ہی دوسری چیزیں نفرت پیدا کرتی ہیں اسی طرح کوئی نظم جب دلفریب ہونے کے بجائے شاعر کی بد مذاقی کا ثبوت دے تو وہ انتہائی لغو ہو جاتی ہے۔ جسے کھیل سے کوئی شغف نہ رہا ہو وہ میدان میں کیوں اترے اور جو گیند و چوگان کے رموز سے نا آشنا ہے وہ دوسروں کو ہنسنے کا موقع کیوں دے؟ ایک حد تک یہ سچ ہے کہ شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے مگر میرے عزیزو! تمہارے لیے میرا مشورہ یہ ہے کہ جب تمہارے ذہنی قویٰ شعر گوئی سے احتجاج کریں تو تمہیں زبردستی نہیں کرنا چاہیے۔ اس کے باوجود اگر تم کبھی شعر کہو تو نقاد میسیس (Maecius) اور اپنے والد یا مجھ کو ضرور دکھا لو۔ اس کے بعد اس تصنیف کو نو سال کے لیے ڈیسک کے اندر بند کر دو۔ تمہیں ہمیشہ اس کا اختیار ہے کہ جو چیز شائع نہ ہو سکے اسے ضائع کر دو لیکن جو چیز منظر عام پر آ جاتی ہے اسے واپس لینا ناممکن ہو جاتا ہے۔

انسانی تہذیب کے ابتدائی دور میں جب لوگ جنگلوں میں رہتے تھے تو خدا کا پیغمبر آرفیس (Orpheus) انھیں قتل و غارت گری سے باز رہنے کی تلقین کرتا تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یونان کے شہر تھیبز (Thebes)' کو بسانے والا ایمفین (Amphion) ستار کی آواز سے پتھروں کو مناسب مقام پر رکھواتا تھا۔ قدیم زمانہ میں علم و حکمت سے نجی اور عوامی جائیداد میں

امتیاز کرنے کا سلیقہ سکھایا جاتا، پاک اور ناپاک کے درمیان فرق بتایا جاتا اور ناجائز جنس پرستی کی
جگہ ازدواجی محبت کا گر سکھایا جاتا۔ علم و حکمت کے ذریعہ ہی شہر بسائے جاتے اور قوانین و ضوابط
لکڑی کے تختوں پر نقش کرائے جاتے۔ اس طرح رفتہ رفتہ شاعروں اور ان کی شعری تصانیف کی
بھی قدر و منزلت بڑھی۔ قدیم شعرا میں ہومر اور دوسرے فنکاروں نے رزمیہ اور رجز کے ذریعہ
شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کی ہے۔ فی زمانہ اچھے شاعروں کے لیے شہرت و نیک نامی
کے مواقع مہیا ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ اس فن میں امتیاز حاصل کر سکیں۔

آج کل لوگوں میں اس بات پر بحث ہوتی ہے کہ شعر کی مقبولیت و شہرت آمد پر منحصر ہے یا
آورد اور پر تکلف صناعی پر مبنی ہے۔ میں یہ بات نہیں سمجھ سکتا کہ مطالعہ کیسے بغیر ذہانت کے مفید
ہو سکتا ہے یا فن کیسے بغیر تربیت کے کامیاب ہو سکتا ہے۔ در حقیقت دونوں ایک دوسرے کے
لازم و ملزوم ہیں۔ جو شاعر منزل مقصود تک پہنچنا چاہتا ہے اسے ہر طرح کی محنت و کاوش کرنا پڑتی
ہے اور گرم و سرد جھیلنا پڑتا ہے یہاں تک کہ اسے محبت اور شراب کو بھی خیرباد کہنا پڑتا ہے... آج
کل کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ سب سے اچھی نظمیں لکھتے ہیں اور دوسرے حریف سعی لاحاصل
کرتے رہتے ہیں چنانچہ فی زمانہ شاعرانہ تعلّی میں کسی سے پیچھے رہ جانا یا اپنی حماقت اور لاعلمی کا
اعتراف کرنا بے حد شرمناک سمجھا جاتا ہے۔

جس طرح نیلام کرنے والا اپنے گرد خریداروں کا حلقہ بنا لیتا ہے اسی طرح شاعر اپنے
کلام کی عظمت منوانے کے لیے پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے... اگر اس کے کلام میں
واقعی جان ہے تو اسے ہر طرف سے تحسین و آفریں کے غلغلے سننے کو ملیں گے۔ اگر تم نے کسی کو
کوئی تحفہ دینے کا ارادہ کیا ہے تو اپنے دوست کو اس موقع پر اپنے اشعار سننے کے لیے مدعو نہ کرو۔
وہ تو شعر پر عش عش کرے گا۔ جس طرح کرایہ کے تعزیہ دار سچے تعزیہ داروں کے مقابلہ میں
زیادہ شد و مد کے ساتھ واویلا مچاتے ہیں اسی طرح نقلی مداح سچے پارکھ کے مقابلہ میں زیادہ
جذباتی انداز میں تعریف کے پل باندھتے ہیں... اگر تم نظمیں لکھتے ہو تو اپنے ناقد کے مدحیہ
اشارات کی تہہ میں ایسے جملوں کی تلاش کرو جن میں اس نے سچی بات چھپا رکھی ہے۔ اگر تم نے
کوئن ٹلین (Quintilian) جیسے نقاد کے سامنے اپنے کلام کا نمونہ رکھا تو وہ ناقص اشعار کو دوبارہ
لکھنے کی تلقین کرے گا اور اگر تم نے اس سلسلے میں اپنی مجبوری ظاہر کی تو وہ تمہیں ان اشعار کو
رد کر دینے کا مشورہ دے گا... ایک اچھا اور عاقل آدمی ہمیشہ بودے اشعار کی گرفت کرے گا،

کمزور اشعار کو برا کہے گا، کرخت اشعار پر قلم سے نشان لگائے گا، بے جا تعلّی سے
اجتناب کرنے، مبہم تراکیب کو سلیس بنانے اور اصلاح طلب اشعار کو بدلنے کا مشورہ دے
گا۔ وہ یہ کبھی نہیں کہے گا کہ معمولی غلطیوں کے لیے کسی دوست کی دل آزاری کیوں کی
جائے۔ یہ معمولی غلطیاں اس شخص کے حق میں جس کی بے جا تعریف ہوتی ہے زیادہ مضر
ثابت ہو سکتی ہے۔

جس طرح طاعون اور یرقان کے مریضوں اور ذہنی توازن کھو دینے والے مجذوبوں سے
لوگ کتراتے ہیں اسی طرح عقلمند آدمی دیوانے شاعروں سے پہلو بچاتے ہیں گو لڑکے ان کا پیچھا
کرتے رہتے ہیں اور چڑانے سے بھی باز نہیں آتے۔ ایسے مجذوب شاعر شعر کی دھن لے
کر ہوا میں اپنے سروں کو جنبش دیتے پھرتے ہیں اور جب اس حالت میں کنویں میں گر کر لوگوں
سے مدد طلب کرتے ہیں تو کوئی ان کی مدد کو نہیں پہنچتا۔ اگر شہریوں میں کوئی ایسے شاعر کو اٹھانے
کے لیے رسی ڈالنا چاہے تو میں یہ کہوں گا کہ تمہیں کیا پتہ وہ کس جذبے کے تحت کنویں میں کودا
ہے۔ ایمپی ڈاکلیز (Empedocles) دیوتا بننے کی خواہش میں اتنا آتش فشاں کے دہانے میں کود
پڑا تھا۔ لہٰذا شاعروں کو خودکشی کی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ کسی آدمی کو اس کی مرضی کے خلاف
بچانے کی کوشش اس کو مار ڈالنے سے بدتر ہے۔

شاعروں نے مجنونانہ حرکتیں پہلے بھی کی ہیں لہٰذا انھیں بچانے میں یہ خطرہ ہے کہ وہ
آئندہ خودکشی کی خواہش کو ملتوی کر دیں گے۔ کسی کو پتہ نہیں کہ ایسے شاعر کیوں شعر گوئی پر مصر
ہیں۔ اپنی حرکتوں سے وہ اپنے آبا و اجداد کی روحوں کی بے حرمتی کرتے ہیں اور پاک سرزمین
پر کفر و الحاد پھیلاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسے مجذوب شاعر کی مثال اس ریچھ کی
طرح ہے جس نے اپنی زنجیریں توڑ ڈالیں ہیں اور جو اپنے بے کیف اشعار سے عالم و جاہل
سب کو فرار کی راہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اگر شامت اعمال سے کوئی اس کے نرغے میں
پڑ گیا تو وہ اس سے چپک جاتا ہے اور اپنے کلام سے اس کے قلب و ذہن کو لہولہان کر کے ہی
دم لیتا ہے۔

ہورلیس کی حیثیت لاطینی نقادوں کے درمیان سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔ وہ
فطرتاً قدامت پسند تھا اور پیدائشی طور پر ان تمام چیزوں کا قائل رہا جو ہر آزمائش سے گزر چکی

ہوں۔ ہوریس کی تنقید میں سب سے اہم خصوصیت اصناف شاعری کے معیاری قدر و قیمت کا
تعین ہے۔ اس نے افلاطون اور ارسطو سے استفادہ کیا اور اپنے زمانہ کے مروجہ اصناف پر اس
کے اطلاق کی کوشش کی۔ ارسطو کے زمانہ میں المیہ، رزمیہ اور طربیہ تین خاص اصناف اہم مانے
جاتے تھے لیکن ہوریس کے ہمعصروں نے ان اصناف کے علاوہ غنائیہ، مرغزاریہ (Pastoral)
ہجو، مرثیہ اور دوسرے اصناف میں بھی طبع آزمائی کی۔ چنانچہ اس زمانہ میں تنقید کا بنیادی
مقصد ان اصناف کی نوعیت اور اہمیت پر روشنی ڈالنا تھا۔ ہوریس فن و ادب میں اتحاد اثر کو
بہر قیمت برقرار رکھنا چاہتا ہے اور کلاسیکی اساتذہ کی تقلید کو نئے لکھنے والوں کے لیے بے حد
ضروری سمجھتا ہے۔

ہوریس کی تنقید کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ اکثر فنی لوازمات کو پس پشت ڈال کر اپنے
ہمعصروں کے مذاق اور معیار سے متاثر رہا اور یہ کہ اس کے یہاں ارسطو کی طرح فطری
معروضیت نہیں پائی جاتی۔ یہ صحیح ہے کہ 'فن شاعری' میں اس نے سامعین کے مذاق اور عوام کی
پسند و ناپسند سے بحث کی ہے لیکن یہ ایک حد تک ڈرامہ کے لیے بھی صحیح ہے۔ شاعری کے لیے
نہیں۔ اس نے 'آگسٹس کو مراسلہ' اور 'دسویں ہجو' میں صاف لفظوں میں کہا ہے کہ:

"کبھی عامیوں کی رائے کی پروا نہ کرو۔ تمھیں ہمیشہ لائق سامعین کی تلاش
کرنا چاہیے چاہے ان کی تعداد کم ہی کیوں نہ ہو۔"

ہوریس خود بھی شاعر تھا لہٰذا فطری طور پر نقادوں نے اس کی شاعری اور تنقید کے باہمی
رشتہ کی طرف اشارے کیے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کے نظریات اور اس کی شاعری میں پوری
مطابقت نہیں ملتی لیکن اس نے جن کلاسیکی اجزا و خارجیت، تخیل اور موزونیت (decorum) کا
اپنے مقالہ میں ذکر کیا ہے وہ بنیادی عوامل ہیں اور ان کی مدد سے ہم اس زمانہ کے شاعروں کے
کلام کو سمجھنے کے لیے معیار بنا سکتے ہیں۔

ہوریس کے تنقیدی نظریات میں اصول و ضابطہ کو زبردست دخل ہے اور اسی بنا پر وہ مستند
یافتہ ادیب کی طرح خود بھی اپنے کلام کو مستند مانتا ہے۔ زبان کے استعمال میں اس کے خیالات
زیادہ سخت نہیں بلکہ اس کے یہاں موزونیت کے اصول کو خاص لچک کے ساتھ برتنے کی تلقین
کی گئی ہے۔ اپنی ہجویہ نظموں میں ہوریس نے ان شاعروں کا مذاق اڑایا ہے جو اپنی لاطینی
شاعری میں خواہ مخواہ یونانی الفاظ گھسیڑتے رہتے ہیں لیکن 'فن شاعری' میں اس نے اس بات کو

تسلیم کیا ہے کہ شاعر کو اس بات کا حق حاصل ہے کہ وہ غیر زبانوں سے یا قدیم زبانوں سے
الفاظ مستعار لے سکے۔ البتہ وہ اس سلسلے میں لفظوں کے 'چلن' پر خاص زور دیتا ہے۔ نئے
الفاظ جن کا چلن نہیں، متروک ہو سکتے ہیں اور پرانے الفاظ جو زبان زد خاص و عام ہیں
محاورہ بن جاتے ہیں۔

ہیئت اور مواد کے سلسلہ میں یونانی نقادوں کے یہاں بھی یہ بحث عام تھی کہ شاعری کا
مقصد اصلاح ہے یا محض انبساط۔ افلاطون کا خیال ہے کہ شاعر سامعین پر جادو کر دیتے ہیں اور وہ
عقل سلیم کے استعمال سے معذور ہو جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ہیسیڈ (Hesiod) کا قول
ہے کہ شاعری اخلاقی درس ہے۔ پھر کیکیوس اور عاموس نے خوبصورت لفظوں کے تفریحی اور سحر
انگیز پہلوؤں پر زور دیا۔ ہوریس نے ان دونوں نظریات کے درمیان مفاہمت کر کے یہ فیصلہ دیا
کہ شاعری کا مقصد سامعین کا ذہنی انبساط بھی ہے اور اخلاقی اصلاح بھی۔

شاعروں کے متعلق سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر پیدائشی ہوتے ہیں یا یہ کوئی
اکتساب ہے۔ ہوریس کی خطابیہ نظموں میں شاعروں کی ذاتی اپج اور خداداد ذہانت کا ذکر ہے
لیکن 'فن شاعری' میں وہ اپنے پیش روؤں کی اس رائے سے اتفاق کرتا ہے کہ شاعری کے لیے
فطری صلاحیت کے ساتھ تکنیک کا علم بھی ضروری ہے۔

'فن شاعری' کا تیسرا حصہ شاعری کے نظریے سے نہیں بلکہ شاعروں سے متعلق ہے۔ اس کا
مشورہ ہے کہ شاعری کرنے کے لیے مجذوب اور مجنوں بننے کی کوشش نہ کرو۔ کبھی کبھار نہا لینے
سے تمہاری صلاحیت نہیں دھل سکتی۔ شاعر بننے کے لیے سقراط کو پڑھ کر علم حاصل کرو۔ اگر تم نے
رومی انداز میں تجارتی تعلیم حاصل کر کے شاعری شروع کی تو اس کلام کا انجام معلوم ہے۔ کبھی
اپنے دوستوں اور مصاحبوں کی تعریف سے مت بہکو بلکہ کسی ایماندار نقاد سے اصلاح لو اور اس
کی باتوں پر عمل کرو۔ شاعروں میں تخلیقی اپج اور شعری تحریک کے سلسلے میں ہوریس کے خیالات
مصنفوں کی نفسیات اور پیشہ ورانہ سوجھ بوجھ کی بین دلیل ہے۔

ہوریس کے بعد رومی کلاسیکیت کے علمبرداروں میں کوئن ٹلین (Quintilian) سب سے
زیادہ باصلاحیت نقاد ہے وہ بھی 'مواد' کے مقابلہ میں 'ہیئت' (Form) کو خاص اہمیت دیتا ہے اور
فنی رچاؤ کو ادبی تصنیف کی مابہ الامتیاز خصوصیت قرار دیتا ہے۔ وہ نثری تحریر میں ترتیب و ترکیب،
بیان کی صفائی، قطعیت اور اختصار پر زیادہ زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اسلوب بیان بالخصوص

روزمرہ کا موزوں استعمال نثری آہنگ کے لیے از حد ضروری ہے۔

کوئن ٹلین نے ہیئتی تنقید (formal criticism) کی اصطلاحوں کو معیاری حیثیت دی۔ وہ اس بات پر ہمیشہ زور دیتا رہا کہ نثر نگاری بھی ایک فن ہے جس کے لیے مصنف کو ریاضت کرنا پڑتی ہے۔ اس کے یہاں تقابلی تنقید کے ابتدائی نمونے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ یونانی ادب کا مقابلہ رومی ادب سے کرتا ہے اور یونانی زبان کا لاطینی زبان کے ساتھ اسے اس بات کا خاص احساس تھا کہ لاطینی زبان میں وہ وسعت اور نفاست نہیں جو یونانی زبان کا خاصہ ہے۔ لہٰذا اس نے اپنے ہم وطنوں کو مشورہ دیا کہ وہ فنی تکنیک اور استعارے کی مدد سے اپنی زبان کو مالا مال کر دیں۔

○

(کلاسیکی مغربی تنقید: ڈاکٹر محمد یٰسین، اشاعت: مارچ 1975ء، ناشر: انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی)

وہاب اشرفی

لانجائینس

اسلوبی تنقید کے ضمن میں مختصر، مختصر مگر اہم کتاب 'آن دی سب لائم' کے حقیقی مصنف کے بارے میں محققین کے مابین اختلاف رائے ہے۔ اس کتاب کا قدیم ترین مسودہ پیرس کا ہے جس کی تاریخ دسویں صدی عیسوی ہے۔ جس میں تین مصنفوں کے نام درج ہیں:

1 وائی اونیس

2 لانجائینس

3 وائی اونیسس لانجائینس

اب سوال یہ ہے کہ کیا یہ تین الگ الگ آدمی ہیں یا کسی ایک ہی آدمی کے تین مختلف نام ہیں۔ عام طور پر یہ خیال ہے کہ یہ تین نام ایک شخص کے نہیں ہیں تو پھر 'آن دی سب لائم' کا حقیقی مصنف کون ہے؟ اکثر تنقیدی کتابوں میں اس کتاب کو لانجائینس سے منسوب کیا گیا ہے لیکن یہاں یہ مشکل آپڑتی ہے کہ خود لانجائینس کے بارے میں محققین خاموش ہیں، اسکاٹ جیمز کا خیال ہے کہ یہ لانجائینس دراصل تیسری صدی عیسوی کا کیسس لانجائینس ہے جو شام کی ملکہ زینوبیا کا مشیر خاص تھا۔ اس ڈی واچ کا خیال ہے کہ مسٹیلا ئم دراصل پلوٹارک کی تصنیف ہے۔ اور کچھ محققین یہ بھی کہتے ہیں کہ حقیقتاً یہ کتاب سسلی کے مشہور مقرر کاسی لس کی تصنیف ہے جس کا زمانہ پہلی صدی عیسوی تھا۔ اس خیال کو تقویت اس لیے حاصل ہے کہ اس کتاب میں جن فن کاروں کے حوالے ملتے ہیں وہ سب کے سب پہلی صدی عیسوی کے ہیں۔ اگر یہ کتاب دوسری یا تیسری عیسوی کی ہوتی تو ظاہر ہے کہ اس زمانے کے شعرا و ادبا کا تذکرہ کہیں نہ کہیں ضرور ہوتا، معاصرین کے بارے میں کوئی نہ کوئی بات ضرور درج ہوتی لیکن ایسا نہیں ثابت ہوتا ہے کہ سب لائم تیسری عیسوی ہی کی تصنیف ہے۔ بہرحال یہ کتاب کسی کی ہو، عام خیال یہی ہے

کہ اس کی تصنیف کا زمانہ پہلی صدی عیسوی ہی ہے۔

یوں تو ان دی سب لائم، یونانی زبان میں ہے۔ لیکن اس کتاب میں جس شخص کو مخاطب کیا گیا ہے وہ ایک رومی ہے اور جس کا نام پوسٹو میس ٹیرینٹیانس ہے اس کتاب کے ضمن میں ایک عرصہ تک ادبی دنیا ناواقف رہی تھی لیکن پہلی بار روبرٹیلی نے اسے باسل سے شائع کر دیا اشاعت کے بعد بھی اور قریب قریب سوا سو سال تک اس کی ادبی اہمیت کی طرف سے لوگ غافل رہے، لیکن بوئیلو نے 1676 میں اس کا ترجمہ کیا تو لوگوں کی نظر اس پر پڑنے لگی۔ عہد انگریزی میں اس کے مختلف ترجمے ہوئے ہال نے خطابت کی رفعت کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا۔ ولنس نے اپنے ترجمے کا نام تقریر کی عظمت یا رفعت رکھا لیکن 1739 میں ڈبلو اسمتھ نے ان دی سب لائم کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا اور تب سے یہی نام مستند سمجھا جا رہا ہے۔

اس کتاب کی اہمیت اور عظمت کے بارے میں تمام نقاد متفق ہیں کہ بوطیقا کے بعد یہ سب سے اہم کتاب ہے، اس طرح ارسطو کے بعد سب سے بڑا تنقیدی نام لانجائنس ہی کا ہے۔ دراصل لانجائنس نے سبلائم یا ترفع کے موضوع پر ان امور سے بھی بحث کی ہے جن کے بارے میں افلاطون اور ارسطو قطعی خاموش ہیں اور کچھ ایسے تنقیدی نکات کو زیر بحث لایا ہے جو ہر زمانے اور ہر جگہ کی ادبی نگارشات پر منطبق ہو سکتے ہیں۔

بہر حال لانجائنس افلاطونی تھا، اور افلاطون کے اس خیال سے بہت متاثر تھا کہ ادبی رویہ دراصل جذباتی رویہ ہے لیکن محض اس بنا پر وہ شعراء اور ادبا کو مملکت سے نکال باہر کرنے پر اصرار نہیں کرتا بلکہ ان کی اہمیت پر زور دیتا ہے پھر بھی افلاطون ہی کی طرح زندگی کا ایک الہیاتی تصور پوری کتاب میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً وہ اپنی کتاب ان دی سب لائم یا ترفع کے دسویں باب میں لکھتا ہے:

> "حقیقی خطیب معمولی ذہن کا شخص نہیں ہوتا اس لیے کہ وہ شخص جس کے افکار و آراء معمولی ہوں گے، وہ عام زندگی میں بھی ان سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتا اور اس طرح وہ استعجاب اور لافانیت کی سرحدوں تک نہیں پہنچ سکتا۔ اونچے خیالات عظیم اذہان ہی سے پیدا ہو سکتے ہیں اور وہی وزنی بھی ہو سکتے ہیں۔"
> ہم لوگ ہر لمحہ آگے بڑھتے جاتے ہیں تاکہ ہمارے گرد و پیش کے حصار ٹوٹ جائیں اور ہم ایک لامعلوم حقیقت کا سراغ پا سکیں۔ حقیقت کا سراغ لگا

> عظیم شاعری سے ہی ممکن ہے جو اپنی کیفیت میں وہبی، جذباتی اور ترسیلی ہوتی ہے اور جسے افلاطون اپنی مملکت سے نکال نہ سکا۔"

اس طرح لانجائنس ایک طرف تو شاعری کے الہیاتی تصور پر زور دیتا ہے اور دوسری طرف شاعر کے تخلیقی اور جذباتی اوصاف پر بھی اصرار کرتا ہے۔

لانجائنس سے پہلے نقادوں کا یہ عام تصور تھا کہ شاعری کا کام اصلاحی اور مسرت بخش ہے اور نثر کے عوامل تدلیلی اور ترسیلی ہیں لیکن لانجائنس ایسی تفریق کا قائل نہیں، وہ کہتا ہے کہ جس طرح شاعری اصلاحی بھی ہو سکتی ہے اور مسرت بخش بھی، اسی طرح نثر سے بھی اصلاح کا کام لیا جا سکتا ہے اور یہ بھی مسرت آگیں ہو سکتی ہے، تدلیل اور ترسیل محض نثر کا علاقہ نہیں۔ شاعری بھی تدلیلی اور ترسیلی ہو سکتی ہے، عظیم شعرا اور نثر نگار اصلاح کے فرائض بھی سرانجام دیتے ہیں اور مسرت بھی بہم پہنچاتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ ترسیل کا کام بھی کرتے ہیں، لیکن ان کی عظمت کا راز کسی اور ہی چیز میں مضمر ہے اور وہ ایک وصف ہے، ترفع کا وصف۔ لانجائنس یہ بھی کہتا ہے کہ ترفع کا حصول معمولی ذہن سے ممکن نہیں ہے۔ یہ اس شخص کے دسترس کی چیز ہے جس کی روح بالیدہ ہوتی ہے اور وہ ارفع ہوتا ہے۔ ترفع زبان کی عظمت سے بھی عبارت ہے اور اس کی تاثیر سے بھی۔ یہ اس عظیم احساس کا بھی نام ہے جو صرف عظیم فن کاروں کے یہاں ہی پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا وصف ہے جو صرف صاحب دل ہی کا حصہ ہو سکتا ہے، پاکیزگی اور متانت اس کے لوازم ہیں اور بلندی اور عظمت اس کی جولانگاہ۔ لانجائنس اس امر کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ فن کار بس اتنا کام نہیں کرتا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنا مفہوم بتا دے بلکہ اس کے فرائض میں یہ امر بھی شامل ہے کہ وہ اپنے فن کو اسی طرح برتے کہ اس کے احساس و جذبات، قاری کے احساسات و جذبات بن جائیں اور اس پر وہی عالم خیال روشن ہو جائے جو فن کار پر طاری ہو چکا ہے۔

بہر حال لانجائنس 'ترفع' کے مندرجہ ذیل پانچ اصول مرتب کرتا ہے:

1 خیال کی عظمت
2 جذبے کی شدت
3 صنعتوں کا صحیح استعمال
4 اسلوب کی متانت

5 الفاظ کی پرشکوہ، موثر اور منطقی ترتیب

'خیال کی عظمت' سے مراد یہ ہے کہ ادبا و شعرا فکر کی انتہائی بلندیوں سے اپنا رشتہ رکھیں۔ ان کا تصور ایسا ہو کہ معمولی ذہن کی پیداوار معلوم نہ ہو۔ فکر کی عظمت سے شاعر کی عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ معمولی اور پیش پا افتادہ تصورات فن کار کو اوپر اٹھنے نہیں دیتے اور وہ ہمیشہ پستی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ لانجائنس کے ذہن میں غالباً یہ بات بھی تھی کہ عظیم شعرا کے تصورات ماڈل بن سکتے ہیں اور ان کی فکری رفعت کا ہم جائزہ لیتے رہیں تو ممکن ہے کہ انہی تصور ہماری سرحد بھی بن جائے۔ لانجائنس کے 'عظمت خیال' کے اصول کی وضاحت ڈرائڈن نے ان الفاظ میں کی ہے:

> "وہ عظیم فن کار جنھیں ہم اپنے لیے باعث تقلید سمجھتے ہیں ہمارے لیے مشعل کا
> کام سرانجام دیتے ہیں... جو مشعل ہماری راہوں کو منور اور تابناک بناتی ہے
> اور اکثر ہمارے خیالات کو وہ عظمت عطا کرتی ہے جس عظمت کا تصور ہم اپنے
> تخلیقی نمونوں کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔"

یہ امر ادبی موشگافی کا باعث رہا ہے کہ جذبے کی شدت سے لانجائنس کی مراد کیا ہے؟ کیا یہ ارسطو کے نظریہ کتھارسس کا رد یا اس کی ضد ہے یا محض اس کی توسیع ہے۔ لانجائنس نے شدت جذبہ کے اصول کی توضیح نہیں کی ہے اور اس کام کو کسی دوسرے موقع کے لیے چھوڑ رکھا، لیکن اپنے وضع کردہ دوسرے اصولوں کی بحث میں بھی جذبے کی باتیں تواتر سے کرتا جاتا ہے۔ خصوصاً رفعت اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ جذبے کی شدت پر بھی زور دیتا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب کی عظمت کا راز بھی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ جذبے کی شدت سے ہم آہنگ ہو۔ لیکن لانجائنس اس امر پر بھی زور دیتا رہا ہے کہ جذبہ ترحم، غم، خوف وغیرہ ایسے سامنے کے جذبات ہیں اور اتنے عمومی ہیں کہ ان میں ترفع کے حصول کا امکان محال ہے، ایسی صورت میں ذہن ارسطو کے نظریہ کتھارسس کی طرف راغب ہوتا ہے جس میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ المیہ خوف، ترس اور ہمدردی کے جذبات ابھارتا ہے۔ المیہ میں ایسے جذبات تزکیہ نفس یا تطہیر جذبہ کا باعث بنتے ہیں۔ اس کے برخلاف لانجائنس غم، ترحم یا خوف کے جذبے کو ایسی کوئی اہمیت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتا، ایسے میں فن کی افادیت کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر یا تو مبہم رہ جاتا ہے یا وہ فن کو افادیت سے وابستہ کرنا ہی نہیں چاہتا۔ دراصل

لانجائنس جس بات کی وکالت کرنا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب قاری کو اس کے اپنے احساسات تک پابند نہیں رکھتا بلکہ اُسے بلندی اور رفعت عطا کرنے کی مکمل تلاش کرتا رہتا ہے۔ اس طرح قاری اپنی ذات سے بلند ہو کر ایک ایسی وجدانی سطح پر پہنچ جاتا ہے جہاں عمومی حالات میں اس کی رسائی ناممکن ہے۔ جذبے کی شدت کی یہی کارگزاری ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والے کو یک منزل تک لے جائے جو اس کی اپنی منزل نہیں بلکہ نادیدہ بھی ہے اور رفیع بھی۔

صنعتوں کے استعمال کے باب میں بھی لانجائنس کے خیالات انتہائی فکر انگیز ہیں۔ پچھلے نقادوں نے انتخاب الفاظ پر زور دیا تھا، پھر ان کی منطقی ترتیب کی بحث کی تھی تاکہ اسلوب میں نکھار آئے۔ لانجائنس ایسی رائے سے اختلاف تو نہیں رکھتا لیکن بحث کی ترتیب بدل دیتا ہے وہ کہتا ہے کہ صنعتوں کے استعمال سے اسلوب خود بخود وارفع واضح بن جاتا ہے۔ الفاظ کی ترتیب و تزئین کو بھی صنائع اور بدائع کے لوازم کے ساتھ دیکھنا ناگزیر ہے۔ صنعتیں باتوں کی اہمیت بڑھا ڈالتی ہیں اور ان میں احساس جمال کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ صنعتوں کے استعمال میں شعرا و ادبا کو اس امر کا خیال رکھنا ہے کہ کہاں تک وہ فطری بن کر سامنے آتے ہیں۔ دو مختلف چیزوں میں کوئی نقطۂ اشتراک تلاش کرنا فعل عبث نہیں لیکن یہ عمل بہر حال میکانکی نہیں ہونا چاہیے۔ اس لیے کہ صنائع اور بدائع کا میکانکی استعمال قاری کو شکوک میں مبتلا کرسکتا ہے اور وہ ادبا و شعرا کے حقیقی جذبات پر بھی شبہ کرسکتا ہے۔ دراصل لانجائنس اس اہم بات کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہے کہ اسلوب کی تازگی اور خیال کی وسعت میں صنعتوں کا بڑا عمل دخل ہے لیکن ان کے برتاؤ میں فطری روش کا ہونا لازمی ہے تاکہ صنعتوں کا استعمال مصنوعی بن کر بے وزن نہ بن جائے۔

انتخاب الفاظ کے باب میں بھی لانجائنس انتہائی فکر انگیز باتیں کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لفظ کی اپنی اہمیت تو ہے لیکن حصول آہنگ کے لیے معنی سے اور ان کی کوئی بیعت نہیں۔ انھیں لفظ و معنی کا رشتہ ٹوٹتا ہے۔ اس کے خیال میں بعض الفاظ معمولی ہوسکتے ہیں اور بعض غیر معمولی، لیکن ان کی اپنی اپنی جگہ ہے۔ بعض جگہوں پر صرف معمولی ہی الفاظ عبارت میں حسن پیدا کرتے ہیں اور بعض جگہوں پر غیر معمولی الفاظ کے استعمال کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اپنی اپنی جگہ پر دونوں ہی کے جملے میں بڑی نازک اثر آفرینی آتی ہے اور یہ نزاکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فن کار معنی سے ان کے رشتے سے کلی طور پر آگاہ ہو۔ گویا لانجائنس

الفاظ کی معنوی حیثیت پر بہت زور دیتا ہے اور انھیں اظہارِ مفہوم کا موثر ذریعہ سمجھتا ہے۔

ترفع کے اصول کی آخری بحث ترتیبِ الفاظ کی بحث ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتا ہے کہ ترتیبِ الفاظ کا موضوع انتہائی اہم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پہلے ہی سے اس موضوع پر دو رسالے تحریر کر چکا ہے۔

الفاظ کی مناسب ترتیب پر زور دیتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ فن کارانہ ترتیب ہی سے فن میں آہنگ پیدا ہوتا ہے اور نغمگی کی کیفیت در آتی ہے۔ بیان کا آہنگ اور اس کی نغمگی قاری کو اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ باتیں سیدھی روح میں اتر جاتی ہیں اور اس پر ایک مخصوص کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اتنا ہی نہیں لانجائنس کا خیال ہے کہ ایسے فن کار جن کے فکر و خیال میں رفعت و عظمت کا دور تک پتہ نہیں محض اس بنا پر قابلِ اعتنا بن جاتے ہیں کہ وہ معمولی الفاظ کی بھی ترتیب کا گر جانتے ہیں اس طرح موثر بن کر اپنے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔

لانجائنس اس امر سے بھی آگاہ ہے کہ آہنگ کی شگفتگی سے تحریر کا وزن اور وقار گھٹ جاتا ہے اور اس میں وہ تاثیر باقی نہیں رہتی جو مربوط اور متوازی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے۔ پھر بھی لانجائنس متنبہ کرتا ہے کہ آہنگ کی زیادتی بھی معنی پر اثر انداز ہوتی ہے اور فن کے دوسرے محاسن کو کجلا دیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لانجائنس معمولی الفاظ اور عامیانہ الفاظ میں فرق کرتا ہے اس کا خیال ہے کہ عامیانہ الفاظ کا استعمال مناسب نہیں اس لیے کہ ان سے تحریر بھی عامیانہ بن جاتی ہے اور عظمت و رفعت سے محروم ہو جاتی ہے۔ لانجائنس بتاتا ہے کہ وہ الفاظ جو عام بول چال میں کثرت سے استعمال ہوتے ہیں وہ یقینی عامیانہ ہوتے ہیں اور ان کی حقیقی ترتیب بھی اسلوب کو رفعت نہیں بخش سکتی۔

○

(قدیم مغربی تنقید: ڈاکٹر وہاب اشرفی، اشاعت: جولائی 1973، ناشر: تعلیمی مرکز، بخشی روڈ، پٹنہ)

عتیق اللہ

کوئن ٹلین

کلاسیکی رومی تنقید کی تاریخ میں ہوریس اور لانجائنس کے علاوہ کوئن ٹلین (35 قبل مسیح تا 95 قبل مسیح) کا بھی اہم درجہ ہے۔ Institutio Oratoria، جس کا انگریزی ترجمہ (The Education of an Orator) کے نام سے دستیاب ہے، اصلاً 12 کتابوں پر مشتمل ایک مبسوط مقالہ ہے۔ کوئن ٹلین نے اس مقالے میں فن اور خطابت کے بنیادی عناصر کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ خصوصاً 8 سے 10 تک کے مجلدوں میں خطابت کے فن کے تحت نثری اسلوب کی تھیوری وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ کوئن ٹلین اپنی تھیوری کو ایک نئی دریافت بھی کہتا ہے لیکن یہ نئی دریافت یا طبعی Original کم افلاطون ارسطو اور ہوریس کی مرہون زیادہ ہے۔ کوئن ٹلین ذہنی طور پر کلاسیکی تھا اور کلاسک ہی کو بلند مرتبے پر رکھ کر دیکھتا تھا۔ افلاطون، ارسطو اور ہوریس کے علاوہ کلاسیکی عظیم شعرا میں ہومر، پنڈار، ارسٹوفینز، سوفوکلیز، یوریپڈیز اور ورجل اس کی نظر میں فکر و فن کے اعلیٰ درجے کے ماخذ تھے۔ اس کا خیال تھا کہ فطرت کے قوانین کی طرح اس نے جو معیار قائم کیے ہیں وہ ازلی ہیں نہ دائمی کیونکہ مقام اور وقت کے ساتھ انداز ہائے تکلم میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ کوئن ٹلین اسلوب کے ایک ایسے مثالی تصور کی بھی بات کرتا ہے جو 'فن' کی رسائی سے بعید ہے؛ دوسرے لفظوں میں وہ تنقید کی نارسائی کا ایک ایسا تصور بھی مہیا کرتا ہے جس کے تحت فن کے کچھ ایسے دقیق عناصر بھی ہوتے ہیں جن کی فہم پہلے سے بنے بنائے رسمی اصولوں سے تقریباً ناممکن ہے۔ اس لیے وہ تمام اصولوں کو غیر حتمی قرار دیتا ہے۔

کوئن ٹلین کے نزدیک نثر تکلم کا فن تھا لیکن وہ محض تکلم ہی تک محدود نہیں ہے اس کا اطلاق یکساں طور پر تحریر پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ وہ اس مفروضے کو بھی رد کرتا ہے کہ کسی تکلم یا تحریر کا

اسلوب ملامت آمیز ہو سکتا ہے اور کسی کا کچھ زیادہ ہی شفاف و شائستہ۔ کیونکہ دونوں اسالیب کا مدعا ترسیلِ مقصد ہے۔ اس طرح اچھے تکلم اور اچھی تحریر کے درمیان کوئی بنیادی فرق بھی نہیں ہے۔

کوئن ٹلین خطابت اور تحریر کو خالصتاً فطرت کا ودیعت کردہ انعام بھی قرار نہیں دیتا۔ اسلوب اس کے نزدیک فن اور فطرت کی تخلیق ہے۔ غیر مانوس لفظیات کے استعمال کے بھی وہ خلاف ہے کیونکہ وہ نامناسب ہونے کے علاوہ ماٹل کرنے کی صلاحیت سے عاری ہوتے بلکہ ابہام کا سبب بھی بنتے ہیں۔ وہ اس خیال کو صحیح ضرور کہتا ہے کہ نثر کی زبان روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان ہوتی ہے لیکن اسے وہ زبان نہیں ہونا چاہیے جس میں قواعد کا لحاظ رکھا گیا ہو نہ وہ اچھے ذوق کی حامل ہو اور جس میں ایسے الفاظ برتے گئے ہوں جو غیر مانوس اور غیر مستعمل ہوں۔ وہ کہتا ہے کہ محض شاعری ہی نہیں نثر لکھنا بھی ایک فن ہے، مگر اسے عین فطرت کے مطابق ہونا چاہیے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب اپنے اظہار کے عمل میں وہ اسی طرح بے روک ٹوک ہو جیسے کسی دریا کی روانی میں بے ساختگی ہوتی ہے۔ اس کی ترجیح مواد کے برخلاف انتخاب الفاظ پر زیادہ تھی۔ ہیئت اور اس کے متعلقات اس کی تنقید کا خاص مسئلہ تھا۔ فن پارے کے جمالیاتی علم، اس کی شفافیت، ایجاز اور قماش پر خاص تاکید کے علاوہ اس کا اصرار استادانہ مہارت کے اخفا پر بھی تھا یعنی مہارت فن کی نمائش بھی ایک عیب کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ ان فنی تدابیر کے حق میں تھا جو ہمارے اندر جوش اور تحرک پیدا کر سکیں، اس کے زورِ استدلال میں یہ اہلیت ہونی چاہیے کہ محض دماغ ہی کو نہیں دل کو بھی متاثر کر سکے۔

کوئن ٹلین کی اہمیت اس معنی میں بھی ہے کہ اس نے تقابلی تنقید کو ایک معیار دینے کی سعی کی۔ ایک ایسے دور میں جب یونانی شعریات اور یونانی ادب ہی کو مثالی خیال کیا جاتا تھا۔ کوئن ٹلین نے اطالوی ادب کی معنویت کی طرف متوجہ کیا اور یہ کہا کہ اطالوی ادب اپنی نوعیت کے لحاظ سے یونانی ادب سے مختلف معیار کا حامل ہے۔ خود کوئن ٹلین ارسطو کی شعریات کا اسیر تھا۔ ورجل اور ہوریس کے زمانے میں بھی اہل روم کی دانش یونان ہی کو اپنا قبلہ مانتی تھی کہ اور کسی علاقے کا ادب اس کے مقابلے میں ایسا نہیں ہے جس کی پیروی کی جائے۔ کوئن ٹلین نے یونانی اور اطالوی زبان و ادب کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کا تجزیاتی تقابل کیا۔ ان اطالوی محاسن کی نشاندہی کی جن کی ہر دو زبان و ادب کے تشخص میں خاص اہمیت

ہے۔ کوئن ٹلین کے طرزِ تقابل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ بڑی حد تک معروضی طریقے سے تجزیہ کرتا ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یونانی زبان کے مقابلے پر اطالوی زبان میں خوش وضعی یا دلآویزی کچھ کم ہے۔ اس لیے یونانی زبان میں جو تپاک اور طرح داری ہے اسے حاصل کرنے کے لیے اہل روم کو پوری قوت کے ساتھ اپنی زبان کو کسی اور ایسے طریقے سے استعمال کرنا ہوگا کہ یونانی زبان کی ہمسری کر سکے۔

O

دانتے

قرونِ وسطیٰ کی اس گھٹی ہوئی فضا میں، جس میں لاطینی زبان اور کلیسا کی روایات کا بول بالا تھا، اور جس میں اگر کہیں کسی تخلیقی اُپج کا امکان تھا تو وہ ان روایات سے باہر تھا ہمیں ایک ایسا شاعر دکھائی دیتا ہے جس کا وجود قرونِ وسطیٰ کے متعلق ہمیں اپنے نظریات میں ترمیم کرنے پر اکساتا ہے۔ دانتے کے متعلق ایک عام نظریہ یہ ہے کہ وہ نشاۃ ثانیہ کا پیش رو ہے اور اس کی شاعری قدما سے اکتساب اور قدیم علوم کے رجحان کا نتیجہ ہے مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بات بھی ماننی پڑتی ہے کہ دانتے کی شاعری پر تیرھویں صدی عیسوی کی کلیسائی فضا کی چھاپ بھی گہری ہے۔ وہ عیسائی مذہب کی روایات کا پروردہ ہے اور عیسائیت کی لطیف ترین روحانیت کا عکس اس کی نظم ''طربیہ خداوندی'' (Divine Comedy) ہے مگر وہ اپنے عہد کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی اپنے عہد کے تضادات سے بالاتر ہو گیا ہے اور اس طرح اس نے اس روحانی عظمت کو پایا ہے جو صرف عظیم ترین خلاق ذہنوں کو نصیب ہوتی ہے۔ خود چاسر (Chaucer) کے عہد کے حالات کم و بیش ایسے ہی تھے اور اس نے اپنے زمانے کے حالات سے ہی اپنے شاعری کا مواد اخذ کیا مگر دانتے کا معاملہ دوسرا ہے وہ اپنے عہد سے ماورا ہو کر اپنے روحانی تجربے کا اظہار عظیم ترین شعری سطح پر کرتا ہے۔ دانتے کا یہ کارنامہ قابلِ داد ہے کہ وہ اپنے عہد کی علمی و فکری فضا میں رہتے ہوئے بھی اس سے علیحدہ معلوم ہوتا ہے۔

وہ فلورنس (Florence) کے شہر میں پیدا ہوا اور اسے وہاں مذہبی علوم کی فضا کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی وہ فضا بھی ملی جو مذہبی روایات سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی تھی۔ وہ صقلی شاعروں کی صحبت سے بہرہ یاب بھی ہوا ہوگا اور اس نے پرووانس (Provence) کی شاعری کا مطالعہ بھی کیا ہوگا۔ لوک شاعری کی قوت کو محسوس کر کے اس نے لاطینی کے مقابلے میں اطالوی زبان کی

سادگی، شیرینی اور دلکشی کا اندازہ ضرور کیا ہوگا۔ پس ایسا شاعر جسے ایک توانا، پر خلوص، سادہ و شیریں زبان نصیب ہو جائے وہ اور پھر ورجل (Virgil) جیسا شاعر بطور رہنما مل جائے، وہ شاعری کی اعلیٰ و ارفع منازل کیوں نہ طے کرے۔ ورجل کے مطالعے سے اس میں عظیم شاعری کے لیے خواہش کا جذبہ ضرور بیدار ہوا ہوگا۔ دانتے کے سامنے یہ سوال ضرور ابھرا ہوگا کہ وہ اس اطالوی زبان میں، جس میں قوت اور توانائی کے باوجود ابھی تہذیب کی اعلیٰ سطحیں پیدا نہیں ہوئی تھیں، عظیم شاعری کیسے کر سکتا ہے؟ لاطینی زبان میں شاعری کرنا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ آسان یوں کہ ایک بار محنت مشقت سے زبان سیکھ لینے کے بعد اس میں اظہار کے مروجہ سانچوں کی مدد سے سج کر معمولی شاعری کرنا آسان تھا اور مشکل یوں کہ اس زبان میں عظیم ترین شاعروں کے آگے بات بڑھانی مشکل تھی۔ اظہار کے سانچے مضبوط تھے مگر پرانے ہو چکے تھے اور کوئی نئی پرتاثیر بات کرنی مشکل تھی۔

تاہم اس مسئلے کے پیش نظر دانتے نے زبان کا انتخاب کیا اور اس نے بالآخر یہ طے کیا کہ وہ اپنی مادری زبان میں شاعری کرے گا۔ انتخاب کے اس فیصلے کے تحت اس نے اطالوی زبان کو چن لیا۔ اب ایک اور مسئلہ درپیش تھا اور وہ یہ کہ ایک ایسی زبان کو جو مختلف صورتوں میں مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہو شعری زبان کیسے بنایا جائے۔ یہ کس طرح ممکن ہو کہ وہ زبان اتنی مستند ہو کہ علاقائی تعصبات سے بالاتر ہو سکے۔ دانتے کا فیصلہ یہ تھا کہ وہ مادری زبان کو اس کی اعلیٰ ترین سطح پر استعمال کرے گا۔ بالفاظ دیگر اس کی زبان تہذیب کی زبان ہوگی جسے اس زبان کے مہذب ترین بولنے والے استعمال کرتے ہوں۔ ایسے لوگ جو اس زبان کے بولنے والوں میں نمائندہ ہوں اور ایسی ہی زبان علم و فضل کی زبان بھی بن سکے گی۔ دانتے عام بول چال کی زبان استعمال کرنا چاہتا تھا مگر اس کا خیال تھا کہ اس کی زبان وہ ہو جو کسی ایک علاقے کی نہ ہو بلکہ مختلف علاقوں میں مختلف طور پر بولی جانے والی زبان کی نمائندہ ہو۔ محض اسی طرح وہ علاقائی تعصبات سے بھی بچ سکتا تھا اور اسی طرح اس کی شاعری ہر علاقے کی شاعری بن سکتی تھی اور اس میں ہمہ گیریت پیدا ہو سکتی تھی۔

دانتے کے اس مسئلے کو ہم آج شاید مکمل طور پر نہ سمجھ سکیں۔ آج کے شاعر کے پاس بنی بنائی زبان موجود ہے جو اس کے اظہار و ابلاغ کا کام دے سکتی ہے۔ اسی قسم کا مسئلہ اردو کے اولین دور کے شاعروں کے سامنے ہوگا۔ ان شاعروں کے سامنے جنھوں نے فارسی زبان کے وسیلے کو

چھوڑ کر، اردو کو وسیلہ بنانے کا عہد کیا ہوگا۔ اس کے باوجود آج ہمارے اپنے عہد میں بھی شاعر کے لیے کم از کم یہ مسئلہ تو موجود ہے کہ وہ زبان کو بہتر سے بہتر طور پر کس طرح استعمال کرے۔ مگر اس مسئلے کے دو جواب ہو سکتے ہیں، ایک وہ جو دانتے اپنے عہد میں اپنی مادری زبان کے سلسلے میں دیتا، دوسرا وہ جو آج ہم اپنی زبان کے سلسلے میں دے سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دانتے کے زمانے کی اطالوی زبان بے پناہ صلاحیتوں کی حامل ہونے کے باوجود فنی اعتبار سے اعلیٰ فنی سانچوں کی زبان نہ تھی۔ اس زبان میں تہذیب اور ادبی روایت کے وہ اعلیٰ سانچے ابھی نہ بنے تھے جس کے باعث زبان میں اعلیٰ سطح کے الفاظ لہجے، محاورے اور روزمرہ کے محاسن کلام وجود میں آتے ہیں۔ ایسی غیر ترقی یافتہ زبان میں فطری شدت اظہار کی تو بے پناہ صلاحیتیں ہوتی ہیں مگر اس میں فنی سطح نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس جو زبان فن کی سطح پر ارتقائی منازل طے کر چکتی ہے یعنی اس میں ایک عظیم تہذیبی روایت پیدا ہو چکی ہے تو اس زبان میں اظہار کا مسئلہ اعلیٰ فنی سطح کے حصول سے زیادہ فطری شدت اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گو دانتے اپنے شعری اظہار کے لیے لاطینی زبان کے بجائے اطالوی زبان کا انتخاب کرتا ہے، مگر وہ ورڈز ورتھ کی طرح یہ نہیں مانتا کہ "شاعری شدید جذبات کا فوری اور شدید اظہار ہے۔" یا یہ کہ شاعری کو ایسی زبان کا انتخاب کرنا چاہیے "جسے لوگ فی الواقعی استعمال کرتے ہوں۔" شعری زبان کے سلسلے میں دانتے کا نقطۂ نظر اس کے برعکس ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

"شاعری اور اس کے لیے موزوں زبان کا معاملہ ایک طویل اور دردناک مشقت کا معاملہ ہے۔"

وہ شاعری کے لیے اس زبان کو موزوں زبان کہتا ہے جس میں روزمرہ کی عامیانہ زبان سے گریز ہو۔ دانتے زبان کو اس مقصد کے مطابق اہمیت دیتا ہے جس کے لیے وہ استعمال کی جا رہی ہو۔ یوں وہ زبان کو موضوع کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے، لہٰذا اہمیت کے اعتبار سے موضوع کو زبان پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کا درجہ شاعر کے لیے وہی ہے جو سپاہی کے لیے گھوڑے کا ہوتا ہے۔ بہترین سپاہی کے لیے بہترین گھوڑا ہونا چاہیے۔ اسی طرح بہترین افکار کے لیے بہترین زبان لازمی ہے۔ جتنی ارسطو کے لیے پلاٹ کی ہے اتنی ہی دانتے موضوع کو اہمیت دیتا ہے۔ دانتے کا خیال ہے کہ شاندار اسلوب کی طلب محض شاندار موضوعات کے لیے ہی ہونی چاہیے۔ موضوع اور مواد کے بغیر اسلوب کے کوئی معنی نہیں۔

دانتے سنجیدہ اور اعلیٰ ادب کا اولین عنصر موضوع، مواد اور فکر کو قرار دیتا ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں لکھی جانے والی ہر تحریر کی خصوصیت دانتے کی نظر میں یہ ہے کہ اس میں وسیع مفہوم ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہیئت کے متعلق یہ کہتا ہے کہ بہترین اسلوب مرصع کاری اور اعلیٰ قسم کی انشا پردازی سے پیدا ہوتا ہے جس کا نتیجہ وہ ارتفاع ہوتا ہے جو صاحب طرز شاعروں کے کلام کی خصوصیت ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک ذخیرۂ الفاظ کی عظمت پر منحصر ہے۔ دانتے کے نزدیک ہر لفظ کی اپنی ایک جداگانہ شخصیت ہوتی ہے اور وہ سیاق و سباق سے علیحدہ اپنی انفرادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ دانتے اپنے ذخیرۂ الفاظ میں سے ہر لفظ کو چھان پھٹک کر محسوس کرتا ہے اور اس کا ہر لفظ اپنا کردار بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ ایسے الفاظ سے گریز بھی کرتا ہے جو اپنے اندر بچپنے، نسوانیت، بھدے اور بے جان ہونے کی خصوصیات رکھتے ہیں۔

O

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رضوی، اشاعت 1983، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ)

سر فلپ سڈنی

انگلستان میں سولھویں صدی کا زمانہ نشاۃ الثانیہ کی علمی و ادبی روایت، روشن ضمیری اور آزاد خیالی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ تاہم اس فکری رو کو ایک اور دھارا درمیان سے کاٹتی ہوئی گزرتی ہے اور وہ اصلاح کلیسا کی تحریک ہے۔ اس عہد کے ابھرتے ہوئے تاجر پیشہ طبقے کی عملی اخلاقیات اور اس کا متعصب پیورٹین ذہن، انسان کی معراج اس بات میں دیکھتا ہے کہ وہ اخلاقی طور پر بلند ہو۔ وہ جذبات کی منطق اور شعری استدلال کو قبول نہیں کرتا۔ پس سولھویں صدی کی پیورٹین اخلاقیات نے شاعری کو غیر سنجیدہ عمل قرار دے کر اسے رد کر دیا۔ ایک شخص گاسن (Gosson) نے شاعری کے غیر اخلاقی اور مضرت رساں پہلو کے خلاف ایک احتجاجی رسالہ لکھا اور اسے فلپ سڈنی کے نام معنون کر دیا۔ سڈنی کا رسالہ 'شاعری کی مدافعت' (Defence of Poesie) گاسن کے رسالے کے جواب میں ہے۔ فلپ سڈنی کا یہ رسالہ اپنے عہد کے تعصبات کے خلاف رد عمل ہونے کے باوجود ہم عصر تعصبات کا اسیر بھی ہے۔ جن اخلاقی بنیادوں پر پیورٹین نظریات شاعری کو رد کرتے تھے، انھیں اخلاقی بنیادوں پر فلپ سڈنی نے شاعری کے حق میں دلائل مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

فلپ سڈنی نے اپنے رسالے کے پہلے حصے میں شاعری کی قدامت، آفاقیت اور اس کے فن شریف ہونے پر زور دیا ہے۔ دوسرے حصے میں شاعری کی ماہیت، وظیفہ اور مقصد سے بحث کی ہے۔ رسالے کے تیسرے حصے میں وہ ان اعتراضات کا جائزہ لیتا ہے جو اس کے عہد میں شاعری پر کیے جاتے تھے اور پھر شاعری کی مدافعت میں دلائل پیش کرتا ہے جو بجا تھے۔ وہ بعض ہم عصر رجحانات کا جائزہ لیتا ہے۔ سڈنی نے اپنے عہد کے جن پیورٹن اعتراضات کو پیش نظر رکھا ہے ان میں سے چند خاص خاص اعتراضات یہ ہیں:

1. شاعری کا مطالعہ تضیع اوقات ہے اس لیے کہ اس کے علاوہ اور بہت سے مفید علوم موجود ہیں۔
2. شاعری جھوٹ کی ماں ہے اور ہر قسم کے دروغ کا ماخذ ہے۔
3. شاعری کردار کے لیے مضر ہے۔ یہ کردار کو بیمار خواہشات کے ذریعے کمزور کرتی ہے اور نوجوانوں کے ناپختہ ذہنوں کو واہموں سے بھر دیتی ہے۔
4. افلاطون کی سند موجود ہے کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے شاعروں کو نکال دیا تھا۔

یہ بات دل چسپی سے خالی نہ ہوگی کہ خود سڈنی کے عہد میں شاعری کے مخالف اور اس کے موافق دونوں ہی افلاطون کو اپنے نظریات کے لیے آلۂ کار بنا رہے تھے۔ معترضین یہ کہتے تھے کہ افلاطون نے شاعروں کو فلسفیانہ اور اخلاقیاتی بنیادوں پر مورد الزام ٹھہرایا اور انھیں اپنی ریاست سے خارج کیا۔ موافقین کا کہنا تھا کہ خود افلاطون کے یہاں شاعری کا الہامی نظریہ موجود ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری ماورائے عقل ہوتی ہے لیکن ماورائے عقل ہونے کے بھی دو معنی نکل سکتے ہیں:

1. وہ جو عقل سے بالاتر ہو مثلاً وجدان۔
2. وہ جو عقل سے کم تر ہو یعنی جبلت۔

افلاطون ماورائے عقل کی ان دونوں حدوں سے بخوبی واقف تھا مگر اب جو لوگ کہ شاعری کے مخالف تھے وہ اسے جبلی عمل کہتے تھے اور جو اس کے موافق تھے وہ اسے وجدان کی کارفرمائی تصور کرتے تھے۔ البتہ اخلاقیات کے سلسلے میں اس عہد کے ہر دو فریق ایک ہی نقطۂ نظر کے حامل تھے۔

سڈنی نے اس اعتراض کا کہ شاعری سے زیادہ مفید علوم موجود ہیں، اس لیے اس کا مطالعہ تضیع اوقات ہے، جواب یہ دیا کہ کوئی علم اس علم سے زیادہ مفید نہیں ہو سکتا جو لوگوں کو خوبیوں اور نیکیوں کا درس اور ان کی ترغیب دے۔ خواہ اور کتنے ہی علوم کیوں نہ ہوں۔ ''اچھا اچھا ہے اور بہتر بہتر ہے۔'' دوسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعر جھوٹ بولتے ہیں۔ اس کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ شاعر جھوٹ بول ہی نہیں سکتے، اس لیے کہ وہ کسی چیز کا دعویٰ نہیں کرتے۔ سڈنی نے جھوٹ اور قصہ گوئی و داستان طرازی میں فرق کیا:

> ''کون کہہ سکتا ہے کہ ایسپ (Aesop) جانوروں کی کہانیاں کہتے ہوئے جھوٹ بول رہا تھا۔ شاعر اپنے تخیل کی مخلوق کا نام اسی طرح رکھتا ہے جیسے وکلا عمرو، بکر، زید کے فرضی ناموں کے حوالے سے اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں۔''

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعری عقل کو کمزور کرتی ہے، گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور شہوانی

جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اس سلسلے میں سڈنی کا جواب یہ ہے کہ عشق کے معنی حسن کے لیے کشش کے ہیں، جنسی اور جسمانی تقاضوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ بالفرض محال اگر شاعر جسمانی تقاضوں کا بیان کرتے ہیں اور سفلی جذبات کو ابھارتے ہیں تو اس کے معنی محض یہ ہیں کہ دراصل انسانی عقل شاعری کو خراب کرتی ہے نہ یہ کہ شاعری انسانی عقل کو خراب کرتی ہے۔ اسی طرح سڈنی کے بقول علوم طبیعیات، دینیات اور قانون بھی کو غلط راہوں پر ڈالا جاسکتا ہے۔ اس بات کا جواب کہ شاعری انسانی کردار کو کمزور کرتی ہے اور انسان کو عمل کی راہ سے ہٹا کر انھیں بے عمل بناتی ہے، سڈنی یہ کہتا ہے کہ شاعری تو جنگ آزماؤں کی ساتھی رہی ہے، سکندر اعظم نے جو ایک عظیم جرنل تھا، ارسطو جیسے عظیم فلسفی کو جو ابھی زندہ تھا پیچھے چھوڑ دیا اور ہومر جیسے مردہ شاعر کو اپنے ساتھ رکھا۔ چوتھے اعتراض کا جواب کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنی ریاست سے خارج کردیا تھا، سڈنی یہ کہتا ہے کہ فلسفی تو شاعروں کے ازلی دشمن ہوتے ہیں۔ وہ شاعری سے اس کے خوبصورت بھید لے لیتے ہیں اور پھر اس کے خلاف ہوجاتے ہیں۔ عظیم مذہبی رہنما سینٹ پال نے بھی دو شاعروں کا نام لے کر شاعری کو معروف کیا ہے۔ ان میں سے ایک کو تو انھوں نے پیغمبر کہا ہے۔ سینٹ پال نے جب فلسفہ کو مورد الزام قرار دیا تو دراصل وہ فلسفہ کے خلاف نہ تھے، بلکہ فلسفہ کے غلط استعمال کے خلاف تھے۔ بالکل اسی طرح جب افلاطون نے شاعری کو الزام دیا تو وہ دراصل شاعری کے غلط استعمال کے خلاف تھا۔ یہاں سڈنی افلاطون کے فلسفیانہ اعتراضات پر مطلق توجہ نہیں دیتا وہ محض اخلاقی نقطۂ نگاہ کو سامنے رکھتا ہے۔ جہاں تک شاعری کے بارے میں افلاطون کے اپنے نظریات کا تعلق ہے تو وہ بقول سڈنی ہمیں افلاطون کے مکالمات "ION" میں ملتے ہیں جس میں وہ شاعری کو الہام بتاتا ہے۔

شاعری کا فلسفہ اور تاریخ سے مقابلہ

سڈنی کا خیال ہے کہ اخلاقی درس کے سلسلے میں فلسفی مجرد خیالات کے ذریعے نیکی وخوبی کی تعلیم دیتا ہے۔ مورخ محض گزرتے ہوئے واقعات کو دیکھتا ہے اور محض واقعاتی حقیقتوں کو رقم کرتا ہے۔ فلسفی خیالات کو اور مورخ واقعات کو رقم کرتا ہے۔ شاعر عمومی اور خصوصی دونوں کو یکجا کردیتا ہے۔ فلسفہ خیالات دیتا ہے اور تاریخ مثالیں، مگر سڈنی کا کہنا ہے کہ چونکہ ان دونوں کے پاس دونوں خصوصیات یکجا نہیں ہوتیں اس لیے انھیں بالآخر ایک مقام پر ٹھہر جانا پڑتا

ہے۔ شاعری میں یہ دونوں چیزیں یکجا ہوجاتی ہیں۔ شاعر فلسفی کے بتائے ہوئے خیالات کو جسمی صورت میں پیش کرتا ہے اور اس طرح شاعر وہ فلسفی ہوتا ہے جسے قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر مورخ سے بھی آگے بڑھ جاتا ہے یوں کہ جب شاعر حقیقت کا ایک مکمل نمونہ پیش کرتا ہے تو مورخ محض ایک نامکمل واقعاتی حقیقت پر اکتفا کرتا ہے۔ یہاں سڈنی ارسطو کے تصور امکانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ ارسطو نے بھی شاعری کا تاریخ سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ شاعری امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے جب کہ تاریخ محض واقعاتی صداقت سے متعلق ہوتی ہے۔ گو سڈنی نے ارسطو کی امکانی صداقت کو حقیقت کا مکمل نمونہ کہا ہے مگر اس کے ساتھ ہی وہ شاعری کے ساتھ اخلاقی تصور بھی وابستہ کردیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیکی کا انعام اور بدی کی سزا کا تصور تاریخ سے زیادہ شاعری میں ملتا ہے۔ ارسطو کے یہاں اس شعری انصاف (Poetic Justice) کا کوئی تصور نہیں ملتا۔

سڈنی کی نظر میں شاعری نیک اعمال کے لیے بہت بڑی محرک ثابت ہوتی ہے اس لیے کہ شاعر مسرت کے ذریعے اذہان کو دوسرے علوم کے مقابلے میں زیادہ متاثر کرسکتا ہے۔ چونکہ نیک سیرتی اور اخلاقی خوبی وہ مقصد ہیں جن کی طرف ہمیں دنیا کے تمام علوم لے جاتے ہیں اور چونکہ شاعری نیکی وخوبی کی تعلیم دینے اور انسانوں کو انھیں حاصل کرنے کی ترغیب دینے میں سب سے آگے ہے اس لیے ہم اسے ان اعلیٰ مقاصد کے حصول کا سب سے بڑا ذریعہ کہہ سکتے ہیں۔

سڈنی کے دور میں شاعری کے خلاف دو قسم کے اعتراضات عام تھے:

1. افلاطونی نظریات کے مطابق۔
2. پیوریٹن سخت گیر اخلاقی نظریے کے مطابق۔

پہلے نظریہ کے مطابق شاعری بے فائدہ اور دوسرے کے مطابق سفلی جذبات کو ابھارنے والی چیز سمجھی جاتی تھی۔ لیکن سڈنی کے زمانے میں شاعری پر حملہ کرنے والے اور اس کی مدافعت کرنے والے دونوں ہی اس عقیدہ میں یقین رکھتے تھے کہ شاعری کو نیکی کا درس اور اس پر عمل کی ترغیب دینی چاہیے۔ معترضین کا اعتراض یہ تھا کہ شاعری کی خرابی خود اس کی فطرت میں موجود ہے اس لیے یہ بری چیز ہے۔ اس بات کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ اگر ہم شاعری کے اعلیٰ نصب العین کو پسند کرتے ہیں تو ہمیں ان خرابیوں سے درگزر کرنا چاہیے جو اس کی فطرت میں مضمر ہوتی ہے۔ اس اعتراض کے متعلق کہ شاعری تضیع اوقات ہے اور وہ عمل کی طرف راغب

نہیں کرتی۔ سڈنی نے یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری میں وہ مثالی علم ہوتا ہے جو اور علوم میں نہیں ہوتا اور یہ کہ شاعری تاریخ اور فلسفہ کے مقابلے نیک عمل کے لیے زیادہ محرک ہوتی ہے کیونکہ یہ جسمی خیالات اور زندہ واقعات کے ذریعے درس دیتی ہے۔

شاعری کا وظیفہ اور مقصد

سڈنی کے نزدیک شاعری سے سارا تخیلاتی ادب مراد ہے اور یہی مفہوم ارسطو کے یہاں بھی ہے۔ شاعری میں نغمگی کے لیے وزن کا وجود ضروری ہے اور نغمہ انسانی حواس کے لیے الوہی ضرب کا کام کرتا ہے۔ وزن یادداشت کے لیے نثر سے زیادہ اہم ہوتا ہے اور چونکہ اس کا استعمال ایک مدت سے ہو رہا ہے اس لیے یہ اپنی قدامت کے باعث بھی محترم ہے۔

شاعری کے سلسلے میں بظاہر سڈنی کے تصورات بڑی حد تک معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل اس کا رویہ ردِ عملی ہے۔ وہ اس بات میں تو افلاطون سے متفق ہے کہ شاعری ایک خداداد عطیہ ہے یعنی یہ کہ انسان میں شعری تحریک کی صلاحیت اس کی فطرت میں خدا کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے مگر وہ اس تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ وہ خود کہتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں افلاطون کے تصورات کی حد تک نہیں جائے گا۔

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے سڈنی اسے تقلیدی فن (Art of imitation) بتاتا ہے لیکن یہاں تقلید کے معنی سمجھنا ضروری ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ گرد و پیش کے حقائق کی نقل کی جائے۔ دیگر علوم گرد و پیش کے حقائق کے اسیر ہیں لیکن شاعری ان حقائق سے اوراء ہے۔ شاعری بقول سڈنی "یا تو اشیا کو اس سے بہتر طور پر پیش کرتی ہے جیسا کہ وہ فطرت میں موجود ہوتی ہیں یا پھر ان ہستیوں کو جنم دیتی ہے جو فطرت میں نہیں ہوتیں۔"

شعری صداقت کا مسئلہ

اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعری غیر حقیقی چیز ہے؟ کیا یہ جھوٹی قلعے تعمیر کرتی ہے؟ فی الحقیقت ایسا نہیں ہے اس لیے کہ شاعر وجدانی زاویہ نظر سے یہ سوچتا ہے کہ کس بات کا امکان اور کیا ہونا چاہیے۔ وہ یہ نہیں دیکھتا کہ کیا ہے اور کیا ہو چکا ہے۔ اس مقام پر سڈنی ارسطو سے متفق ہے۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری میں آفاقی اور مثالی صداقتیں ہوتی ہیں۔ یہاں سڈنی اور ارسطو میں فرق

یہ ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعر زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہوئے منفرد کے ذریعے آفاقی تک پہنچتا، مگر سڈنی کے نزدیک وہ وجدانی طور پر ہی اعلیٰ اور مثالی دنیا کا عرفان حاصل کر لیتا ہے۔

شاعری کے مقصد کے بارے میں سڈنی کا خیال ہے کہ اگرچہ تمام علوم کا مقصد یہ ہے کہ:

"وہ انسانی ذہن کو جسم کی آلائشوں سے بالاتر کرے۔ اسے اس قابل بنائے
کہ وہ الوہی جوہر (Divine Essence) کو محسوس کر سکے۔"

تو شاعری یہ کام سب سے زیادہ افضل اور احسن طور پر سرانجام دیتی ہے۔ سڈنی کے نزدیک علم کا کام محض یہ نہیں کہ ہمیں نیک و بد کی اطلاع فراہم کرے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اعلیٰ سطح پر بلند کرے یعنی ہمیں تحریک دے۔ فلسفے اور تاریخ سے شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے سڈنی اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری ہمیں نیکی کے بارے میں محض عام تصورات فراہم نہیں کرتی بلکہ نیک و بد کو مثالوں کے ذریعے واضح کرتی ہے۔ اس طرح یہ ہمارے لیے محرک بن جاتی ہے۔ وہ ہمیں محض راستہ نہیں بتاتی بلکہ ہمارے لیے تمام باتوں کو اس خوبصورت انداز میں پیش کرتی ہے کہ ہم خود بہتر راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سڈنی، ہوریس (Horace) کے قول کو کہ شاعری کا کام درس اور مسرت بہم پہنچانا ہے، اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔

اپنے زمانے کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے سڈنی کا دائرہ نظر تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ المیہ کا اخلاقی نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں المیہ بادشاہوں کو ظالم و جابر نہ ہونے کا درس دیتا ہے، دنیا کے فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے اور ناظرین کو تحسین و توصیف (Admiration) اور ہمدردی و غمگساری (Commiseration) کا سبق دیتا ہے۔ سڈنی کا کہنا ہے کہ "المیہ کے لذت انگیز تشدد میں اخلاقی درس مضمر ہوتا ہے۔" سڈنی ڈرامہ میں وحدتوں کا قائل ہے۔ اس کے اپنے زمانے میں جو ڈرامے تخلیق ہو رہے تھے ان میں فنی تنظیم کا خیال نہ رکھا جاتا تھا اور وحدتوں کے بارے میں اس کا تصور کلاسیکی رجحانات کی تقلید کے باعث نہ تھا بلکہ وہ فنی تنظیم چاہتا تھا۔ وہ اس بات کے بھی خلاف تھا کہ المیہ اور طربیہ کو ملا دیا جائے۔ اس کا خیال تھا کہ ان دونوں کو یکجا کرنا شادیانے اور جنازے کو ساتھ رکھنے کے مترادف ہے۔

○

(مغربی تنقید کے اصول۔ سجاد باقر رضوی۔ اشاعت: 1985ء۔ ناشر: مغربی پبلشرز، ملتان آباد، لکھنؤ)

بین جانسن

(1573-1637)

عہد شاہ ادانثایہ کی تنقید کو سڈنی کے علاوہ بین جانسن نے ایک اعلیٰ معیار دینے کی کوشش کی۔ یہ دور تخلیقی اعتبار سے بھی مالا مال تھا۔ تقریباً تمام اصناف سخن میں اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کیا گیا، لیکن ڈرامہ اپنی بلندی کی اس انتہا پر پہنچتا ہے جس کی دوسری مثال انگریزی ادبیات کی تاریخ پھر بھی فراہم نہ کر سکی۔ عہد شاہ ادانثایہ میں ادیبوں نے تخلیقی اور ذہنی آزادی کا بھرپور فائدہ اٹھایا بلکہ ان کے یہاں ایک ایسے رومانی ذہن کی نشاندہی آسان ہے جسے کلاسیکی قواعد کی پیروی کے برخلاف اپنی تخلیقی آزادی عزیز تھی۔ بعض نقادوں، جس میں بین جانسن بھی شامل ہے، کے نزدیک یہ رومانویت اعتدال سے عاری اور حد سے متجاوز بھی تھی۔

بین جانسن کی فکر کا مدار کلاسیکی اخلاقی اور فنی قدروں پر تھا۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ صاحب علم تھا اور ادب کی گہری فہم بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنے دیباچوں، Conversations, Discoveres with Drummond اور Timber میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان سے اس کے مجموعی نقطۂ نظر کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ ایک نظری نقاد بھی تھا، جس نے بعض قدیم اصولوں کے احیا کی کوشش کی اور ان کے اطلاق کی طرف بھی توجہ کی اور بعض اصولوں کو نظر انداز بھی کیا۔ ایک عملی نقاد کے طور پر اس نے شیکسپیئر، بیکن، اسپنسر اور ڈن وغیرہ کے فکر و فن پر جو بحث کی ہے، اس میں سارا اصرار فنی ربط و ضبط، فنی طرز عمل میں شائستگی اور میانہ روی پر تھا۔

جانسن اپنے عہد کے ڈرامائی فن میں آزادیوں کے رجحان پر سخت قسم کا احتساب کرتا ہے۔ اس نے شاعری کے علاوہ کامیڈی اور ٹریجڈی میں جس طرح اخلاقی گمراہیاں راہ پا گئی

تھیں اور ناشائستہ زبان ایک عمومی محاورے کی شکل اختیار کرتی جا رہی تھی اس کی واضح لفظوں میں مذمت کی۔ ان میں شاعرانہ تصرفات، قواعد سے انحراف اور مذہبی رو سے کفر آمیز اور گستاخانہ طرز فکر جیسے رویے بھی شامل تھے۔ جو معاصر ادیبوں کے یہاں حاوی رجحان کی صورت اختیار کرتے جا رہے تھے۔ ڈرامہ نگار جس میں شیکسپیئر بھی شامل ہے ڈرامائی وحدتوں کی پابندی کو ضروری خیال نہیں کرتے تھے۔ اس رویے پر جانسن، کے علاوہ سڈنی کو بھی سخت اعتراض تھا۔ تاریخی ڈراموں کی مرعوب کن خارج از اعتدال اور مترنم زبان کے استعمال کا بھی وہ مذاق اڑاتا ہے۔ وہ اپنے عہد کے ڈرامے کو اجڈ اور خام سے تعبیر کرتا ہے جس میں حقیقت کیشی کے بجائے خیالی صورت گری یا تخیل کی بلند پروازی کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔

OO

جانسن کلاسیکی نقادوں کے اخلاقی تصور کا بھی زبردست حامی تھا۔ اس کی نظر میں انسانی عیوب، اخلاطی عدم توازن کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جس کی رو سے جسمانی یا ذہنی خصوصیات کا تعین بعض سیال مادوں یا اخلاط جیسے صفرا (جو غصہ اور چڑچڑانے پن کا موجب ہوتا ہے) سودا (غم پسندی کا مظہر) بلغم (بلغمی یا ٹھنڈے مزاج کی نمائندہ) اور خون کے توازن پر منحصر ہے۔ طربیہ انسانی مزاج کے ان عیوب یا طرز زندگی میں بے اعتدالانہ رویوں کی بنیاد پر کردار سازی کا فن ہے، اس قسم کی انسانی کمزوریاں، خامیاں یا نقائص ہنسی کے موجب ہی نہیں اصلاح طلب بھی ہوتے ہیں۔ جانسن اور سڈنی کا کہنا تھا کہ طربیہ نگاروں نے طربیے کے اس بنیادی مقصد کو بالائے طاق رکھ دیا ہے اور محض تفنن طبع کو اپنا منصب بنا لیا ہے۔ ان کی نظر میں طربیہ نگار کو اخلاقی معلم کا کردار ادا کرنا چاہیے۔ طنز، ہجا اور تمسخر اس کے لیے بہترین حربے ہیں۔ لیکن تمسخر برائے تمسخر کوئی معنی نہیں رکھتا تاوقتیکہ اس میں فکر کا وہ عنصر شامل نہ کر لیا جائے جس کا منصب اخلاق آموزی کی راہ سے اصلاح فرد و اصلاح معاشرہ بھی ہے۔

طربیے کے مقابلے میں المیے کی طرف جانسن نے کوئی زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔ اس کا اصرار حقیقت کیشی کے تصور پر ہے۔ طربیے کے مقابلے میں، المیے میں جس قسم کے کلاسیکی ضابطوں سے انحراف کیا جا رہا تھا۔ اسے اس نے اپنی سخت قسم کی تنقید کا نشانہ نہیں بنایا بلکہ اس بات پر زور دیا کہ المیے کو عصری مطالبات کے مطابق اپنی راہ کا تعین کرنا چاہیے۔ معاصر ڈراموں کے لیے وحدتوں اور کورس جیسے تصورات کے اطلاق کو بھی وہ ضروری خیال نہیں کرتا

بلکہ انھیں غیر ضروری کہتا ہے۔ ٹریجڈی کے سلسلے میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ زندگی کی مطابق الاصل نمائندگی ہونی چاہیے۔ جن اشخاص کو کردار بنایا جا رہا ہے ان میں ایک طرح کا وقار ہونا چاہیے اور زبان میں شستگی اور شائستگی ہونی چاہیے۔ اس ضمن میں وہ ارسطو کے تصورِ المیہ کے بجائے سینیکا کی Senecan تصور کی پیروی کرتا ہے۔

OO

بین جانسن نے 1616 سے پہلے کے زمانوں میں کلاسیکی تکنیکوں کا کم ہی لحاظ رکھا ہے بلکہ وہ اپنے عہد کے رومانوی رجحان کے زیادہ قریب ہے۔ ایک کلاسیکی نقاد کے طور پر اُسے اپنی تصنیف Dicoveries (بعد از مرگ اشاعت 1641) کے بعد زیادہ شہرت ملی۔ اس میں بالخصوص ارسطو کے تنقیدی اصولوں اور بالعموم کلاسیکی معیاروں کو بنیاد بنا کر ترجیحات کا تعین کیا گیا ہے۔ یہ ایک اہم کلاسیکی مطالعہ ہے جو اس کے وسیع الذیل علم و آگہی کا بھی مظہر ہے۔ اسی میں وہ شاعری کی مختلف اصناف، شاعری کے فن اور شاعر کے لیے چند ناگزیر خصوصیات پر تفصیل کے ساتھ بحث کرتا ہے۔ ارسطو کی طرح وہ بھی مانتا ہے کہ شاعر پر کچھ ایسی کیفیات طاری ہوتی ہیں جن کے تحت وہ غیر ارادی طور پر شعر کہتا ہے لیکن وہ ایک صناع بھی ہے۔ زندگی کی نقل میں تصنیع کا لحاظ بھی ایک ضروری امر ہے، شاعری کا کام محض عروضی پابندی پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ انسانویت کے پہلو کے ساتھ ساتھ اسے یہ تاثر بھی دینا چاہیے کہ جو چیزیں پیش کی گئی ہیں وہ سچی اور حقیقی ہیں۔ ایک اچھا شاعر کبھی کبھی ہی پیدا ہوتا ہے کیوں کہ نابغے genius ہر وقت پیدا نہیں ہوتے۔ اس میں خداداد صلاحیت ہوتی ہے اور اپنی خداداد صلاحیت کو وہ ریاض اور مسلسل مشق و مہارت سے جلا بخشتا ہے۔

OO

بین جانسن کا تصورِ اسلوب بھی رومی اور یونانی نقادوں کا مرہون ہے۔ وہ کوئن ٹلین اور لیوڈووکس وائیز (Vives) کے ان تصورات سے متاثر تھا جن کی بنیاد پر انھوں نے موثر طرزِ اظہار کی درجہ بندی کی تھی۔ بین جانسن کے نزدیک ایک بہتر اسلوبِ اظہار کے لیے الفاظ، ان کے برتاؤ کے طریقِ کار، اور انتخاب کی خاص اہمیت ہے۔ اس نے اعلیٰ درجے کے اسلوب کے لیے تین امور پر خاص تاکید کی ہے۔

1. اسی شاعر کا اسلوب اعلیٰ درجے کے معیار پر ممکن ہوتا ہے جس نے بہترین مصنفین کا مطالعہ کیا ہے۔
2. ان خطیبوں کے طرزِ تکلم پر غور و خوض بھی ایک اچھے اسلوب کے ان عناصر کا علم مہیا کر سکتا ہے جسے کسی بھی اسلوب کے معیار کا ضامن قرار دیا جا سکتا ہے۔
3. محض کلاسیکی اسالیب کا مطالعہ ہی کافی نہیں ہے۔ اپنے اسلوب کی مسلسل مشق بھی اتنی ہی ضروری شرط ہے۔

بین جانسن کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک اچھے اسلوب کے لیے محض لفظوں کی ایک خاص وضع ایک محدود عمل ہے۔ مصنف کی فکر واضح ہونی چاہیے اور اسے اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ "اُسے کیا کہنا ہے" یعنی اس کا موضوع کیا ہے؟

جانسن، شاعر کے لیے بہترین شعرا کی نقل / پیروی ضروری خیال کرتا ہے۔ لیکن نقل کے معنی نقل اڑانے کے نہیں ہیں بلکہ اس کے سامنے ان کا وہ معیار وہ درجہ ہونا چاہیے جس نے اسے اعلیٰ درجے کے فن کا نمونہ بنا دیا ہے۔ پھر شاعر اس معیار اور اس درجے کو پانے کے لیے محض نقل پر اکتفا نہیں کرے گا۔ اپنی اپج کے کام سے لے کر ایک نئی چیز خلق کرے گا۔ ایسی چیز جو اوریجنل ہوگی، نئی ہوگی۔ جس نے قدیم کی کوکھ ہی سے نمو پائی ہے۔ نمونے کے طور پر جانسن ورجل، ہومر، ہوریس اور آرکی لوکس جیسے کلاسکس کی نقل پر زور دیتا ہے۔ کم از کم لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک خاص معیار کو پانے کے لیے مشق و مہارت، نقل اور مطالعہ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، جس میں فنی قدر کی شمولیت بھی اتنی ہی ضروری ہے۔ فن ہی اسے ایک اطمینان بخش صورت عطا کرنے کا ذریعہ ہے۔

بین جانسن کے تقابلی نقد کی قدر

انگریزی ادب کی تاریخ میں بین جانسن ایک تخلیق کار کے علاوہ ایک ایسے نقاد کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے جس نے قدیم کو بہتر طور پر سمجھا۔ اپنے عہد کے مزاج، عمومی ذوق اور شاعری اور ڈرامے کے فن پر ایک جچا تلا موقف اختیار کیا۔ کلاسکس کے اصولِ فن کا درجہ اس کی نظر میں سب سے بلند تھا۔ پھر بھی اس کی کوشش اپنے مطالعے اور علم کی بنیاد پر ایک ایسی تھیوری کی تشکیل کی تھی جس میں قدامت کا احترام بھی ہو اور بعض اعتبار سے اپنے عہد کے تقاضوں کی تکمیل کا

پہلو بھی شامل ہو۔ معاصر لکھنے والوں کے لیے وہ ان اصولوں، ضابطوں اور قدروں پر مسلسل غور کرنے پر زور دیتا ہے۔ لیکن محض نقالی کسی کو اہم نہیں بنا سکتی۔ انھیں محض ان چیزوں کو قبول کرنا چاہیے جو خود کو نئے حالات کے مطابق ڈھال لینے کی اہل ہیں اور جدید دور کی شرائط پر جو پورا اترنے کی سکت رکھتی ہیں نیز جو عملاً افادہ بخش بھی ہیں۔ اس طرح قدیم کی حیثیت ایک لیفان کی بھی ہے۔ فطرت اور تعقل کو وہ اپنا حتمی رہنما مانتا ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ قدیم طریقوں سے انحراف بھی انتہائی فطری اور ناگزیر ہے۔ شیکسپیر کو وہ عظیم کہتا ہے مگر بعض مقامات پر حد سے تجاوز ہونے کے رویے پر سخت قسم کی تنقید بھی کرتا ہے۔ شیکسپیر جب اپنے جذبوں کے سیلاب میں بہہ نکلتا ہے تو اکثر مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہو جاتی ہے اور ہنسی کے بغیر کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ بین جانسن کی نظر میں شیکسپیر کو اپنی اس روانی پر قدغن لگانے کی ضرورت تھی۔ باوجود اس کے وہ بین جانسن ہی ہے جس نے پہلی بار شیکسپیر کو بہتر سمجھا اور ادب کی تاریخ میں اسے ایک اہم ترین مقام پر متمکن کیا۔ وہ شیکسپیر کو ایک ایسا ایماندار، کھلی طبیعت والا، آزاد طبع فن کار کے نام سے یاد کرتا ہے جس کے یہاں لطافت کی اعلیٰ درجے کی مثال ملتی ہے، جو اپنے خیالات میں طرار اور اظہار میں سبک ہے۔

بین جانسن نے بہتر تنقید کے لیے فضا سازی کا کام کیا۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں اگر تنقید کو ایک گراں قدر مقام حاصل ہے تو اس کا محرک اول بھی بین جانسن ہے۔ اس نے یہ باور کرایا کہ دوسری ادبی سرگرمیوں کی طرح تنقید بھی ایک ادبی سرگرمی ہے۔ اس نے اپنی طرف سے نئے کا اضافہ کم ہی کیا لیکن ایک ایسے عہد میں جب کہ اعلیٰ تنقید کی مثالیں کم یاب تھیں اور قدامت کی فہم بھی ناپختہ تھی بین جانسن نے علم و مطالعے کی ترغیب دی اور یہ بتایا کہ قدیم سے جدید پر کس طور پر جلا کاری کی جا سکتی ہے اور کس طرح ادب کی تاریخ میں عظمت کے سلسلے کو قائم رکھا جا سکتا ہے۔

○

سجاد باقر رضوی

ڈرائڈن

قلب سازی کی تنقید اپنے عہد کی آزاد خیالی اور سخت گیر اخلاقیات دونوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ ڈرائیڈن کے زمانے کے مسائل اخلاقی نہیں ہیں۔ یہ عہد سائنسی طرز فکر سے روشناس ہونے کے سبب عقلیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا حامل اور معاشرت و تمدن کی اعلیٰ تر سطح پر پہنچنے کے باعث خود شناسی و خود شعوری کے احساس سے بھرپور ہے۔ ڈرائیڈن کے بعد ادیبوں کی نسل نے خود کو نوکلاسیکی اقدار کا علم بردار قرار دیا اور ڈرائیڈن کو نوکلاسیکی معیارات و نظریات کے لیے اپنا راہ نما سمجھا۔ اس کے باوجود کہ اپنی تحریروں میں اکثر مقامات پر ڈرائیڈن کلاسیکی معیارات سے بغاوت کرتا ہے، اس کا غالب رجحان کلاسیکی ہی ہے اور اسی لیے ہم اُسے انگریزی نوکلاسیکیت کا بابا آدم کہہ سکتے ہیں۔ الزبتھ اول کے عہد کی زبردست ادبی کاوشوں اور شدید جذباتی اظہار کا ردعمل اس دور میں توازن و تنظیم، تناسب و وحدت اور شائستگی اور خوش سلیقگی کے تقاضوں میں ملتا ہے۔

چنانچہ ڈرائیڈن کا زمانہ اسلوب کی چستی اور خوش سلیقگی کی طرف مائل ہے مگر ابھی تنقید کی ایک مخصوص اصطلاح 'ذکاوت' (WIT) کے وہ معنی متعین نہیں ہوئے ہیں جو بعد ازاں اٹھارویں صدی کے عظیم شاعر پوپ (Pope) نے اس اصطلاح کو دیے۔ پوپ کے بقول ذکاوت (WIT) کی تعریف یہ ہے:

"وہ بات جو اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معرض اظہار میں نہیں آئی۔"

ڈاکٹر جانسن (Johnson) کے بقول پوپ نے اس اصطلاح کے معنی کو خیال کی قوت کے بجائے اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا۔ ڈرائیڈن کے نزدیک ذکاوت (WIT) کے معنی خیال کی مناسبت کے ہیں یعنی خیال اور الفاظ دونوں نہایت شستگی کے ساتھ موضوع کے مطابق ہوں۔ مناسبت محض الفاظ کی نہیں، بلکہ اس سے مراد وہ تناسب ہے جس میں مختلف اجزا

کل میں ضم ہو جائیں اور ذریعہ مقصد کا پابند ہو جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ محض ایسے ذرائع کا استعمال ہو جو پوری وحدت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوں یعنی ذکاوت سے مراد وہ صلاحیت ہے جو اجزا کو کل میں ڈھال دیتی ہے۔

یعنی ڈرائیڈن فن میں وحدت کے حصول کا قائل ہے۔ اسی باعث وہ ڈرامے میں پلاٹ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جس طرح تناظر (Perspective) میں ایک نقطہ ایسا ہوتا ہے جس پر ہر بار نظر مرکوز ہو جاتا ہے اسی طرح ڈرامے کے تمام اجزا کا مرکز پلاٹ ہوتا ہے۔ اسی بنیاد سے وہ انسانی طور اطوار، رجحانات و خیالات حاصل ہوتے ہیں جو ڈرامے کے کرداروں کے لیے محرک ہوتے ہیں۔ حصولِ وحدت کے تقاضے کے تحت یہ طور اطوار خیالات، اور رجحانات ایسے ہونے چاہیے جو کردار کی عمر، صفات، قوم، نسل، ملک اور اس کے منصب کے مطابق ہوں جس طرح ان محرکات کی مطابقت پلاٹ کے متحد و منظم عمل سے ہونی لازمی ہے اسی طرح کردار بھی انھیں محرکات کا نتیجہ ہونا چاہیے جن کا پلاٹ متقاضی ہو۔ اگر یہ محرکات و رجحانات کردار کی پوری شخصیت کا جز ہوں گے تو ڈرامے کی زبان بھی ان کے مطابق ہوگی۔

ڈرائیڈن کے یہاں فنی وحدت پر یہ زور اسے کلاسیکی ناقدوں کی فہرست میں لے آتا ہے۔ رومانوی طرزِ فکر پلاٹ کے مقابل میں کردار کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ رومانوی رجحان کل کو نظر انداز کر کے اجزا پر زور دیتا ہے۔ رومانوی ذہن اجزا کو کل کے حصول کا ذریعہ نہیں جانتا۔ میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold) نے کیٹس (Keats) کی نظم (Isabella) کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ رومانوی شاعر کے یہاں نظم کا وجود مصرعوں اور بندوں پر منحصر ہوتا ہے۔ وہ پوری نظم کی وحدتِ تاثر کی پرواہ کرتے ہوئے نظم کے اجزا یعنی مصرعوں اور بندوں کو زیادہ اہم سمجھتا ہے۔

شاعری کی ماہیت

ڈرائیڈن نے فن کے آفاقی مسائل سے بحث نہیں کی ہے۔ وہ بنیادی طور پر فنی تخلیق اور اسلوبِ اظہار کے مسائل سے سروکار رکھتا ہے۔ ایسے ہی مسائل کے دوران میں وہ فنی شعری ماہیت کے بارے میں بھی اپنے تصورات کی وضاحت کر جاتا ہے۔ وہ اپنے مضمون ڈرامائی شاعری (An Essay on Dramatic Poesy) میں ڈرامہ کی تعریف یوں کرتا ہے:

"ڈرامہ انسانی فطرت کا متوازن اور فطری عکس ہے جو انسانی جذبات، مزاج اور مقدر کے نشیب و فراز کی نمائندگی کے ذریعے عالمِ انسانی کو درس اور مسرت فراہم کرتا ہے۔"

ڈرائیڈن، سڈنی کی طرح یہ نہیں کہتا کہ شاعر گرد و پیش کی معمولی دنیا سے برتر دنیا پیش کرتا ہے۔ سڈنی کے برعکس وہ گرد و پیش کی حقیقت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح نہ تو وہ سڈنی کی طرح شاعر سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ ایک برتر دنیا کو پیش کر کے اخلاقی درس دے اور نہ افلاطون کی طرح یہ چاہتا ہے کہ شاعر مثالی صداقتوں کی تقلید کرے۔ اس کے نزدیک شاعر ڈرامہ میں انسانی فطرت کا عکس پیش کرتا ہے۔ ڈرائیڈن انسانی فطرت کی صداقت یا حقیقت کی بات نہیں کرتا لیکن اگر عکس متوازن اور متناسب ہو تو اس کے نزدیک یہی بات فطرت کی صداقت کے مترادف ہوگی۔ افلاطون کی صداقت مثالی دنیا کی صداقت ہے اور ڈرائیڈن کی صداقت گرد و پیش کی واقعاتی دنیا کی۔ یعنی شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں افلاطون اور ڈرائیڈن کا فرق عینیت پسندی (Idealism) اور حقیقت پسندی (Realism) کا فرق ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ڈرائیڈن کے نزدیک عکس کا محض متوازن ہونا کافی نہیں ہے۔ اس میں تناسب و توازن کے ساتھ شگفتگی کا عنصر ہونا لازمی ہے۔ اس لیے کہ شگفتگی ہی فن پارے میں زندگی کی ضمانت بھی ہے اور اسلوب کی بنیاد بھی۔ ڈرائیڈن کے نقطۂ نظر کے مطابق فن پارے کی مکمل وحدت کے لیے (1) انسانی فطرت (2) عکس (3) تناسب و توازن (4) شگفتگی، سب کی موجودگی بیک وقت اور ایک کل کی صورت میں لازمی ہے۔

شاعری کا مقصد

انسانی جذبات اور انسانی مزاج کی عکاسی سے شاید ڈرائیڈن کا وہی مطلب ہے جسے ہم آج نفسیاتی حقیقت پسندی کہتے ہیں۔ اس طرح دیکھیے تو ڈرائیڈن کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامہ کا بلکہ یوں کہیے کہ تخلیقی ادب کی ہر صنف کا مقصد ایسے انسانی اعمال و افعال کی پیش کش ہے جس سے انسانی فطرت اور اس کی بنیادی خصوصیات کا علم ہو سکے۔ یوں ڈرائیڈن بھی اس بات سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا مقصد علم کی فراہمی ہے۔ سڈنی کے یہاں اس علم کی نوعیت اخلاقی ہے اور ڈرائیڈن کے یہاں نفسیاتی۔ ڈرائیڈن شاعری کے مسرت بخش مقصد

پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے بقول درس دینا بھی شاعری کا مقصد ہو سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ مسرت بخشنا شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ پس ڈرائیڈن کے تصورات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعری مسرت دو صورتوں میں حاصل ہوتی ہے۔ (1) شگفتہ اظہار سے، (2) نفسیاتی صداقتوں کی شناخت سے۔ اس طرح ڈرائیڈن شاعری کے مسرت بخش مقصد کا تعین کرتے ہوئے افلاطون کے اس اعتراض کا جواب بھی دے دیتا ہے کہ شاعری کو اخلاقی صداقتوں کا درس دینا چاہیے۔ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری سبق آموز ہو سکتی ہے مگر وہ اسی صورت میں سبق آموز ہوگی جب کہ وہ مسرت بخش ہو اس طرح نفسیاتی صداقتوں کی شناخت قاری کے لیے مسرت بخش ہوتی ہے مگر ان صداقتوں کا ادراک اس کے لیے درس بھی ہوتا ہے۔

تاہم اگر شاعری بقول ڈرائیڈن مسرت اور درس کا سامان مہیا کرتی ہے تو یہ مسرت اور درس ان نفسیاتی صداقتوں کا حاصل نہیں ہو سکتے جنہیں ہم بخوبی جانتے ہیں۔ کسی عام بات کی شناخت نہ تو کوئی نیا علم دے سکتی ہے اور نہ مسرت۔ پس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کے نزدیک شاعری ہمیں نیا علم دیتی ہے مگر وہ علم، انوکھی چیزوں کے تاثر سے حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادب اور شاعری ڈرائیڈن کے نزدیک محض متاثر کرنے کا ذریعہ نہیں ہے۔ شاعری کی مسرت اس شگفتہ اسلوب میں بھی ہوتی ہے جس کے ذریعہ نفسیاتی صداقتیں پیش کی جاتی ہیں اور اس عرفان ذات میں بھی جو ان نفسیاتی صداقتوں کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر شاعری انسانی فطرت اور انسانی جذبات کا عکس پیش کرتی ہے تو اس فطرت اور جذبہ کی کیا نوعیت ہوگی؟ کیا جہانگیر کی محبت اور ایک عام گڈریے کی محبت میں یا بابر کی خواہشات اور کسی عام انسان کی خواہشات میں کوئی فرق نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب ڈرائیڈن یہ دے گا کہ شاعری فطرت کے اعلیٰ معیار کو پیش کرتی ہے لہٰذا شاعری اور ادب میں جہانگیر کی محبت اور بابر کی خواہشات معیاری محبت اور معیاری خواہشات کے طور پر پیش کی جائیں گی۔ ارسطو بھی یہ تقاضا کرتا ہے کہ ڈرامے میں ایسی شخصیتیں پیش کرنی چاہئیں جو عام انسانیت کی نمائندگی کر سکیں اور آفاقی و مثالی ہوں۔

ڈرائیڈن کی اہمیت

انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن کو سب سے پہلا انگریزی ناقد کہا جاتا ہے۔ یوں کہ اس نے

سب سے پہلے اندھی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی اور انگریزی ادب کو فرانسیسی یا یونانی معیاروں پر ناپنے سے انکار کر دیا۔ نشاۃ الثانیہ کے عہد میں یہ تصور عام تھا کہ یونانی اور لاطینی فن پارے کی تقلید لازمی طور پر ہونی چاہیے۔ ڈرائیڈن نے اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا کہ ادب میں تقلید کے آفاقی نمونے ہو سکتے ہیں اس کے برخلاف اس کا خیال یہ ہے کہ ہر عہد اور ہر قوم کی ذہنیت مختلف ہوتی ہے۔ آب و ہوا کا اختلاف بھی معنی خیز ہے۔ مختلف زمانی و مکانی حدود کے اعتبار سے انسانی مزاج اور رجحانات میں بھی اختلاف ہو جاتا ہے اور اسی لیے ذوق سلیم اور فن میں بھی اختلاف لازمی ہے۔ ڈرائیڈن کا کہنا ہے کہ:

> "گو بنیادی طور پر انسانی فطرت اور عقل کی استعداد تمام انسانوں میں ایک جیسی ہی ہوتی ہے مگر آب و ہوا، زمانہ اور انسانی طبائع، جن کے لیے شاعر لکھتا ہے اتنے مختلف ہو سکتے ہیں کہ جو چیز یونانیوں کے لیے مسرت بخش تھی، ہو سکتا ہے کہ وہ انگریزی سامعین و ناظرین کے لیے سکون بخش نہ ہو۔"

ادب کی آفاقی اقدار کے اس تصور کو رد کر کے جس کے مطابق کوئی ادبی نمونہ ہمیشہ کے لیے لائق تقلید سمجھا جائے، ڈرائیڈن نے تنقید کو ایک نئی نہج دکھائی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ ڈرائیڈن کی عظمت اس بات میں ہے کہ اسے ادب میں مقامی عناصر کی اہمیت جتانے کا شعور بروقت پیدا ہوا۔ یوں تو بالعموم ڈرائیڈن ادب میں کلاسیکی معیارات کا قائل ہے۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ ڈرامے کے مختلف اصول مثلاً وحدتیں (unities) یا مکمل اور نمائندہ کردار (type) محض خوش سلیقگی (propriety) کے حصول کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس کے خیال میں یہ اصول تقلید فطرت کے منظم و احسن طریقے ہیں ––– ایسی فطرت جو متوازن اور پر آہنگ ہو ––– وحدت عمل خود فطرت میں موجود ہے اور ڈرامے میں اس کی تقلید محض اس طرح ممکن ہے کہ منظم، مضبوط اور امکانی عمل پیش کیا جائے جس کا ہر حصہ پوری وحدت کو برقرار رکھنے کے لیے ہو۔ اس کے باوجود جب انگریزی ادب کی بات آتی ہے تو وہ المیائی طربیوں اور دہرے پلاٹ کے باوجود شیکسپیئر سے متفق نظر آتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شیکسپیئر کے المیائی طربیے (tragicomedies) اور دہرے پلاٹ دراصل فطرت میں کثرت کی تقلید ہیں۔ اس طرح ہمیں ڈرائیڈن کے یہاں تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو وہ اصول وحدت کی پیروی لازمی سمجھتا ہے اور دوسری طرف کثرت (Variety) کی تائید کرتا ہے۔ چاسر (Chaucer) کے یہاں بھی ڈرائیڈن زندگی کی بھرپور قوت،

کثرت کردار اور کرداروں کے حقیقت پسندانہ اظہار کی تعریف کرتا ہے۔ اسی طرح ایک اور موقع پر وہ فرانسیسی وحدت مکانی (Unity of place) کے تصور کا مذاق اڑاتے ہوئے لکھتا ہے:

"کمرے کے کمرے سجے ہیں اور ہر کمرے میں کرسیاں، مکانوں اور کمروں کو چھایا جاتا ہے۔"

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن کلاسیکی اصولوں کو محض اس وقت تسلیم کرتا ہے جب کہ وہ بقول اس کے تقلید فطرت کے مسلّم اور احسن طریق ہوں مگر جہاں یہ تقلید اندھی تقلید بن جاتی ہے اور فن پارہ بے روح ہو جاتا ہے تو وہ زندگی اور فطرت کے حق میں بے جان کلاسیکی اصولوں کو رد کر دیتا ہے۔ فرانسیسی شاعری کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ:

"فرانسیسی شاعری کا حسن، مجسمے کا حسن ہے۔ اس میں انسانی حسن نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس میں شاعری کی روح نہیں ہے اور شاعری کی روح انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی تقلید میں ہوتی ہے۔"

یوں ڈرائیڈن ان بے جان فن پاروں پر، جن میں کلاسیکی اصولوں کو بہ تمام و کمال برتا گیا ہو، ان فن پاروں کو ترجیح دیتا ہے جو انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی ترجمانی کرتے ہوں خواہ ان میں کلاسیکی اصولوں کے مطابق کوئی خامی موجود ہو۔ یہ وجہ ہے کہ وہ اپنے کلاسیکی رجحانات کے باوجود شیکسپیئر اور چاسر کا مداح ہے۔

ڈرائیڈن کی عظمت کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب اور اخلاقیات کی بحث میں الجھے بغیر شاعری کا مقصد مسرت اور درس قرار دیا مگر وہ مسرت کو اولیت بخشتا ہے:

(1) "میری خاص کوشش یہ ہے کہ میں اس عہد کو خوش کروں جس میں میں جی رہا ہوں۔"

(2) "اگر شاعری کا محض یہی مقصد نہیں کہ وہ مسرت بخش ہو تو کم از کم یہ اس کا خاص مقصد ضرور ہے۔ درس کو بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے، اس لیے کہ شاعری محض اس وقت درس دے سکتی ہے جب کہ وہ مسرت بخش ہو۔"

شعری مسرت کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ اعلیٰ سطح کی ہونی چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ محض تقلید سے کام نہیں چلتا۔ تقلید ایسی ہونی چاہیے جو روح کو متاثر کرے اور جذبات کو بیدار کرے۔ اس کے نزدیک سنجیدہ ڈرامے کا یہ تاثر ہونا چاہیے کہ وہ قارئین و ناظرین میں احساس عظمت کو بیدار کر کے ان سے داد و تحسین وصول کرے۔

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، ڈرائیڈن کی نظر میں فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ فطرت کا ایک متوازن اور شگفتہ عکس پیش کرے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی نظر میں فن دراصل شعوری طور پر حسن کی تخلیق ہے۔ وہ محض اظہار کو کافی نہیں سمجھتا۔ اظہار کے لیے خوبصورت ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے نزدیک فطرت اور زندگی کا وہ عکس خام مواد فراہم کرتے ہیں جسے فن میں تکمیل نصیب ہوتی ہے۔ ڈرائیڈن کے پاس متخیلہ کی تخلیقی قوتوں کا کوئی ایسا تصور نہ تھا جیسا کہ کالرج (Coleridge) کے ذہن میں تھا، نہ وہ رومانوی ناقدوں کی طرح فطرت کے بارے میں کوئی روحانی نظریہ رکھتا ہے۔

اسلوب کی اہمیت

ڈرائیڈن کے نزدیک فن پارے میں بنیادی اہمیت مواد کو نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کا کام بندوق بنانے والے یا گھڑی ساز کے مماثل ہوتا ہے۔ لوہا یا چاندی ایسی اشیا نہیں جو کسی مستری کی ہوں اور محض ان اشیا کی بنا پر بندوق یا گھڑی کی حیثیت متعین نہیں ہوتی۔ ان کی قیمت اس فن کے باعث ہوتی ہے جو خام مواد کو ایک شکل عطا کرتا ہے۔ بس وہ شخص جو اپنی کہانی کو دلچسپ نہیں بنا سکتا، جو طربیہ میں ہنسی کے محرکات یا سنجیدہ ڈرامے میں سنجیدگی نہیں پیدا کر سکتا، اسے ہم اچھا شاعر نہیں کہہ سکتے۔

متخیلہ

ڈرائیڈن کے پاس تنقید کا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں ہے۔ وہ شعری تخلیق کے مراحل یا تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ اس کے باوجود اس نے بہت سی ایسی باتیں کہی ہیں جو کالرج کے فلسفیانہ خیالات کی پیش گوئی کہی جا سکتی ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ محض زندگی کا مشاہدہ ہی شاعری کے لیے کافی نہیں ہے۔ شاعری مشاہدے کے تخیلاتی استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ ڈرائیڈن بلا کسی تفریق کے متخیلہ (Imagination) اور تصورہ (Fancy) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے یہاں یہ دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں۔

اس کا خیال ہے کہ متخیلہ اپنے عمل میں اتنی شدید ہوتی ہے کہ اسے لگام دینا ضروری ہے اور یہ لگام قاعدوں کی ہوتی ہے تاکہ تخیل عقل و شعور سے عاری نہ ہو سکے۔ اس کے برعکس متخیلہ کا یہ کام بھی ہے کہ وہ قاعدوں کے استعمال سے شعور کو شعر کے تخلیقی عمل میں شامل ہونے دے۔ گویا

"شیطان شکل ہی سے استعارے کا خطرہ مول لیتا ہے۔"

مگر جانسن اس بات کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ مصنف کی تحریریں اپنی مکمل صورت میں ایک عظیم استعارہ بن جاتی ہیں۔ جانسن کی عقلیت پرستی اُسے ادب کے تمثیلی Allegorical عناصر سے بھی منحرف کر دیتی ہے:

"دنیا جہان کی تمثیلی تصویروں کے مقابلے میں، میں اس کتے کی تصویر کو دیکھنا بہتر سمجھتا ہوں جسے میں جانتا ہوں۔"

اسی بنیاد پر وہ دیومالائی قصوں اور کہانیوں کو بھی رد کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ وہ انھیں دروغ و افترا سمجھتا ہے۔ افلاطون بھی دیومالائی قصوں اور کہانیوں کو رد کرتا ہے مگر اس کا نقطۂ نظر اخلاقی ہے، جب کہ جانسن کا نقطۂ نظر حقیقت پسندی اور عقلیت پرستی ہے۔

جانسن تخیل اور افسانویت پر ایک اور زاویے سے بھی حملہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تخیل کی کارفرمائی میں ذہنی سکون مضمر ہوتا ہے اور چونکہ دلی رنج و الم کا اظہار اور ذہنی سکون ایک دوسرے کی ضد ہیں اس لیے بقول ڈاکٹر جانسن:

"جہاں افسانویت سکون سے کام کر سکے وہاں غم و الم کی گنجائش کم ہے۔"

جانسن کا یہ نظریہ آخری تجزیے میں خطرناک نتائج کا حامل نظر آتا ہے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ گرد و پیش کے انفرادی تجربوں کو فن میں ڈھالنے کے لیے تخیل کا عمل دخل لازم ہے۔ فوری تجربے اور فنی تجربے کے درمیان جمالیاتی بُعد (Aesthetic Distance) ضروری ہے۔ اس جمالیاتی بُعد کے حدود میں تخیل اپنا کام کرتا ہے جس کے باعث انفرادی تجربہ جمالیاتی یا فنی تجربہ بن جاتا ہے۔ اسی بات کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ایک اور طریقے سے یوں کہتا ہے کہ شاعر میں دکھ سہنے والا انسان اور تخلیق کرنے والا ذہن علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انفرادی تجربے کا فوری اظہار جہاں تخیل اور افسانویت کو سکون و اطمینان سے کام کرنے کا موقع نہ ملے ادب میں جذباتیت کو جنم دے گا۔

غرض تخیل اور افسانویت پر جانسن کا اعتراض عقلیت پرستی اور حقیقت پسندی کے نقطۂ نظر سے ہے، مگر وہ ادب میں صرف حقیقت پسندی کا قائل نہیں کرتا، وہ اسے اخلاقی درس کا ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ اسی زاویۂ نظر سے وہ رچرڈسن (Richardson) کو پسند کرتا ہے اور فیلڈنگ (Fielding) کے ناول ٹام جونز (Tom Jones) کو لغو کتاب کہتا ہے اور خود فیلڈنگ کو 'بدمعاش' کا لقب دیتا ہے۔ اخلاقی زاویۂ نظر سے ہی وہ شیکسپیئر پر بھی تنقید کرتا ہے۔ اس کا خیال

ہے کہ شیکسپیئر کے یہاں اخلاقی درس سے زیادہ مسرت کی فراہمی کی خواہش ملتی ہے۔ اس کے یہاں شعری عدل (Poetic Justice) کی بھی کمی ہے۔ اس نقطۂ نظر کے اعتبار سے جانسن، ٹالسٹائی (Tolstoy) اور برنارڈ شا (Bernard Shaw) کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ رچرڈسن کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

"اس نے خوبی و نیک سیرتی کی یکجائی سے جذبات کو تحریک دینا سکھایا۔"

یہاں جانسن اپنے اخلاقی نقطۂ نظر کے ساتھ نفسیاتی حقیقت پسندی کو بھی شامل کر لیتا ہے۔

عام انسانی فطرت اور انفرادی تجربہ

جانسن کی تنقید اس کلاسیکی اصول پر مبنی ہے کہ فن کو دیگر انسانی اعمال کی طرح عام انسانوں کی ذہنی و اخلاقی سطح کو بلند کرنا چاہیے۔ فن اس مقصد کو عام انسانی فطرت کی عکاسی کے ذریعہ حاصل کرتا ہے۔ جانسن کے بقول شیکسپیئر اپنی شاعری میں ڈرائیڈن کے اس تقاضے کو پورا کرتا ہے کہ شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح اور شگفتہ عکس ہونا چاہیے۔ جانسن گرد و پیش کی حقیقت کا قائل ضرور ہے مگر یہ حقیقت ایسی نہیں ہونی چاہیے کہ وہ محض مقامی رنگ یا مخصوص رسوم و رواج تک محدود رہ جائے۔ شعری حقیقت کی نوعیت آفاقی ہونی چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ عام لوگ مقامی رنگ اور مخصوص سماجی پس منظر سے جلد متاثر ہو جاتے ہیں لیکن بہت جلد اس کا اثر زائل بھی ہو جاتا ہے۔ 'خصوصی' اور 'عمومی' کے بارے میں جانسن، شیکسپیئر پر تنقید کرتے ہوئے اپنے نقطۂ نظر کی یوں وضاحت کرتا ہے:

"مخصوص عادات و اطوار سے کم لوگ واقف ہوتے ہیں۔ کوئی عجیب و غریب شے ذہن کی کوئی نئی اختراع ہمیں تھوڑی دیر کے لیے خوش کر سکتی ہے۔ لیکن تحیر سے حاصل شدہ مسرت جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ ذہن محض مستقل صداقتوں سے آسودہ ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں عالمگیر انسانی فطرت اور عادات و اطوار کا عکس ملتا ہے۔ بدلتے ہوئے فیشن، غیر مستقل تصورات اور کسی خاص مقام کے رسوم و رواج نہیں ہیں۔ اس کے کردار ہمہ گیر انسانیت کے علمبردار ہیں جو دنیا میں ہر جگہ موجود ہے اور جسے ہر زمانے کا مشاہدہ ثابت کر سکتا ہے۔"

جانسن کے خیالات کا غائر جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ محض 'خصوصی' اور 'عمومی' کے تضاد پر زور نہیں دیتا، نہ ہی وہ 'منفرد' اور 'خصوصی' کی مخالفت کرتا ہے۔ وہ ارسطو کی طرح یہ کہتا ہے کہ

منفرد اور مخصوص کے ذریعے عمومی عناصر کا اظہار ہونا چاہیے۔ عام کلاسیکی رجحان بھی یہی رہا
ہے کہ منفرد اور مخصوص کو آفاقی اور عمومی کے اظہار کا ذریعہ ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر جانسن فن
پارے کی پوری وحدت کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جو لوگ شیکسپیئر کے ڈراموں میں مخصوص
اقتباسات اور خاص خاص حصوں کے قائل ہیں ان کی مثال اس آدمی کی ہے جو اپنا مکان بیچنا
چاہتا تھا اور جیب میں نمونے کی اینٹ لیے پھرتا تھا۔

جانسن، شیکسپیئر کی ایک اور خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ دور دراز کار
باتوں کو انسانی تصورات کے قریب تر کر دیتا ہے اور حیرت انگیز کو مانوس بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس
طرح جانسن کے تئیں شیکسپیئر کے یہاں محض وہ فطرت نہیں ہے جو مخصوص واقعات و سانحات
کے مطابق خود کو آشکار کرتی ہے۔ وہ ایسی فطرت کا اظہار کرتا ہے کہ اگر ویسے ہی امکانی واقعات
پیش آئیں تو اسی طرح پھر ظاہر ہو۔ ہم جانسن کے اس خیال کا مقابلہ ارسطو کے نظریۂ امکان
سے کر سکتے ہیں۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے، اس
لیے کہ وہ مخصوص واقعات سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے۔

شاعری کا مقصد

جانسن شاعری کے بارے میں ڈرائیڈن کی تعریف کو تسلیم کرتا ہے جس کے مطابق
شاعری 'انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس' ہوتی ہے اور اسی باعث مسرت بخش ہوتی ہے۔
شاعری سے اخلاقی درس کا تقاضہ کرنے کے باوجود وہ اس کے مسرت بخش پہلو کو بھی تسلیم کرتا
ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

"کوئی چیز زیادہ عرصے تک اور زیادہ لوگوں کو مسرت فراہم نہیں کر سکتی جب
تک کہ وہ عام انسانی فطرت کی نمائندہ نہ ہو۔"

جانسن کے اس قول سے شاعری کے بارے میں مندرجہ ذیل نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں:

1. شاعری کا بنیادی مقصد اور وظیفہ مسرت کی فراہمی ہے۔
2. یہ مسرت عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی سے حاصل ہوتی ہے۔
3. اگر عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی ہو یا بقول ڈرائیڈن 'انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس' ہو تو یہ مسرت دیرپا اور زیادہ لوگوں کے لیے ہوگی۔

ظاہر ہے کہ جانسن 'عام انسانی فطرت' کہہ کر شاعری میں 'تخصیص' کے عنصر [illegible]
ہے مگر جانسن کے یہاں 'عمومی' کی اصطلاح ارسطو 'امکانی' کی طرح [illegible]
نہیں کرتی۔ اس کا تصور اعداد و شمار پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک 'عمومی' وہ [illegible] ہے
عام لوگوں اور عام زمانوں میں پائی جائے۔ اس کے باوجود جب وہ یہ کہتا ہے کہ

"جو زیادہ عام ہے وہ زیادہ مستقل بھی ہے۔"

تو اس کا یہ تصور فلسفیانہ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔

جانسن کے نظریے میں ایک اور مفروضہ بھی مضمر ہے وہ یہ کہ انسانی فطرت [illegible]
ہر جگہ اور ہر زمانے میں یکساں ہوتی ہے۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ زمانی و مکانی
فرق بہت معمولی ہوتا ہے۔ تمام کلاسیکی نظریات انسانی فطرت کو غیر مبدل مانتے ہیں۔ اس کے
برعکس رومانوی نظریے کے مطابق انسانی فطرت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ
ڈرائیڈن نے انگریزی ڈراموں کے حق میں زمانی و مکانی، جغرافیائی و تاریخی فرق پر زور دیا تھا
اور اسی فرق کی بنا پر ذوقِ سلیم کے فرق کا بھی قائل تھا۔ بہر حال جانسن کے بنیادی انسانی فطرت
کے عمومی اظہار پر زور دینے کے باوجود ہم اس کے بعض اشاروں سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ
وہ 'منفرد' اور 'مخصوص' کے خلاف نہیں ہے بلکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ شاعر 'منفرد' کے
ذریعے 'آفاقی' اور 'خصوصی' کے ذریعے 'عمومی' عناصر کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ شیکسپیئر
کے بارے میں یہ خیال ظاہر کرتا ہے:

"شیکسپیئر کے کردار محض غیر حقیقی تصورات نہیں ہیں، وہ ایسے انسان ہیں جن کا
عمل دیکھ کر اور جن کی تقریریں سن کر ناظر یہ چاہتا ہے کہ وہ بھی ویسے ہی عمل اور
ویسی ہی تقریر کرتا۔"

جانسن یہ بھی کہتا ہے کہ شیکسپیئر کے یہاں ہیرو نہیں ہوتے۔ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ
اس کے نزدیک شیکسپیئر کے ہیرو اپنی تمام صلاحیتوں اور صفات کے ساتھ انسانی فطرت کے عام
قوانین کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ وہ اوتار یا دیوتا نہیں بنتے اور بہر صورت انسان ہی رہتے
ہیں۔ یہاں جانسن یہ کہنا چاہتا ہے کہ شیکسپیئر کے ہیرو منفرد خصوصیات کے حامل ہونے کے
باوجود عام انسانی فطرت کا ہی اظہار کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر اس کے نزدیک شاعری کا کام منفرد
کے ذریعے 'آفاقی' و 'عمومی' کا اظہار ہے۔

شاعری اور درس

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جانسن کی نظر میں ادب اور شاعری فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتی ہے یا وہ محض اسی شے کا "عکس" ہوتی ہے جسے ہم پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ اس مسئلے میں جانسن، ارسطو سے زیادہ واضح نظریہ رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر شاعری ہمیں وہی کچھ بتاتی ہے جو غور و فکر کرنے والے اور مشاہدہ و تجربہ سے گزرنے والے انسان پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ جو علم ہمیں ملتا ہے وہ ان مثالوں کے ذریعے ملتا ہے جنھیں ہم پہلے سے نہیں جانتے۔ قاری کو مسرت یوں ملتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے تقاضوں کو جنھیں وہ پہلے سے جانتا ہے، شناخت کر لیتا ہے۔ تاہم یہ کہا جاسکتا ہے کہ شناخت خواہ وہ غیر مانوس مثالوں کے ذریعے کیوں نہ ہو، سبق آموز نہیں ہوتی اور جانسن کے نظریات میں اس بات کا سراغ نہیں ملتا کہ ادب اس لیے سبق آموز ہوتا ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتا ہے۔ وہ یہ تو ضرور کہتا ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں سے فقیر منش دنیوی معاملات کو سمجھ سکتا ہے اور عام انسان اپنے جذبات کے اُتار چڑھاؤ کا اندازہ کر سکتا ہے۔ تاہم اس بات سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری فقیر منش یا عام انسان کو کوئی نیا علم دیتی ہے۔ مگر جانسن بڑی وضاحت اور شدت سے اس بات کا قائل ہے کہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی کے ساتھ اخلاقی درس دینا بھی ہے۔

تاہم اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ شاعری کا کام عام انسانی فطرت کی عکاسی ہے اور ساتھ ہی اس کا یہ بھی کام ہے کہ وہ اخلاقی طور پر سبق آموز ہو تو یہاں ہمیں جانسن کے یہاں ایک بنیادی تضاد نظر آتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر خوبیوں اور نیکیوں کی حامل ہے مگر دوسرے شواہد سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جانسن انسانی فطرت کی بنیادی نیکی کا قائل نہیں ہے۔ سڈنی نے اس تضاد کو یوں حل کرلیا تھا کہ اخلاقی درس کے لیے شاعری ایسی دنیا پیش کرتی ہے جو روزمرہ کی واقعاتی دنیا سے اعلیٰ اور برتر ہوتی ہے۔ مگر جانسن اس بات کا بھی قائل نہیں ہے۔ وہ تو شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح عکاس تصور کرتا ہے۔ پس شاعری کو انسانی فطرت کا عکاس سمجھنا اور انسانی فطرت کو بد سمجھنا اور پھر شاعری سے یہ توقع رکھنا کہ وہ عام انسانوں کو اخلاقی درس دے، یہ ایک ایسا تضاد ہے جس کا جانسن کے پاس کوئی واضح جواب نہیں ہے۔

ذکاوت

اس مقام پر جانسن کی مدافعت میں ایک پہلو نکالا جاسکتا ہے۔ جانسن نے ذکاوت کی تعریف کرتے ہوئے پوپ (Pope) سے اختلاف کیا ہے۔ پوپ نے ذکاوت کی تعریف یوں کی ہے:

"جو بات اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معرض اظہار میں نہ آئی۔"

ڈاکٹر جانسن، پوپ کی اس تعریف کو رد کردیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پوپ نے ذکاوت کے مفہوم کو خیال کی خوبی سے ہٹا کر اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کردیا ہے۔ پوپ کی تعریف کے بارے میں جانسن لکھتا ہے:

"یہ تعریف غلط بھی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔ اکثر سوچی جانے والی بات میں خامی یہی ہوتی ہے کہ وہ اکثر سوچی جاتی ہے۔ ذکاوت کے لیے شرط یہ ہے کہ بات کو نئے سرے سے سوچا جائے۔"

جانسن کی اس تعریف سے یہ پہلو نکالا جاسکتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی حد تک اس بات کو تسلیم کرتا تھا کہ شاعری کا کام محض یہ نہیں ہے کہ وہ مانوس باتوں کی شناخت کرائے یا یہ کہ محض عام انسانی فطرت کی عکاسی یا اظہار کرے۔ اس کا کام یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دے۔ اس مفروضے کو جانسن کے ان خیالات سے اور زیادہ تقویت ملتی ہے جو اس نے گرے (gray) کی (Elegy) پر تبصرہ کرتے ہوئے ظاہر کیے۔ اس سلسلے میں اس نے دو اہم باتیں کہی ہیں جن کا تعلق اس بحث سے ہے:

1. اس نظم میں ایسی تصویریں ہیں جن کا عکس ہر ذہن میں موجود ہے اور اس میں ایسے جذبات ملتے ہیں جن کی گونج ہر سینے میں سنائی دیتی ہے۔
2. اس نظم کے چار بندوں میں ایسے خیالات ہیں جو میرے لیے بالکل نئے ہیں، جنھیں میں نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ تاہم جو شخص بھی انھیں پڑھے گا وہ خود کو یہی جتائے گا کہ اس نے بھی اسی طرح محسوس کیا ہے۔

ان خیالات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ گو جانسن نے واضح طور پر کہیں یہ نظریہ پیش نہیں کیا کہ شاعری ہمیں کوئی نیا علم دیتی ہے مگر اس بات کی طرف اشارے ضرور ملتے ہیں کہ شاعری ایک خاص قسم کا شعور عطا کرتی ہے، گو اس کے نزدیک یہ شعور 'شناخت' سے ہی ملتا ہے۔

دونوں سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ جانسن کے نزدیک شاعری میں یہ تمام عناصر، نوعی اور غیر نوعی، مماثلت اور شعورِ ذات، سب بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

ادبی نمونوں کی تقلید

جانسن کی تنقید کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس نے نوکلاسیکی ناقدوں میں مروجہ تصورِ تنقید کی سب سے زیادہ اور سب سے شدید مخالفت کی۔ اٹھارویں صدی میں تقلید کا تصور یہ تھا کہ قدیم ادبی نمونوں کی تقلید کی جائے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے قدما کی تقلید کے خلاف سب سے پہلا قدم اٹھایا مگر اس کی دلیل یہ تھی کہ زمانی و مکانی اختلافات کے سبب ذوقِ سلیم میں بھی تبدیلی آتی ہے اور اس لیے یہ ضروری نہیں کہ جو چیز یونانیوں اور رومیوں کو متاثر کرتی تھی وہ انگریزوں کو بھی متاثر کرے۔ یوں ڈرائیڈن نے مقامی رنگ کی اہمیت جتاتے ہوئے قدما کی سند سے انکار کیا مگر ڈاکٹر جانسن کے دلائل اس سے مختلف ہیں۔ جانسن قدما کی تقلید کو اس لیے رد کرتا ہے، تا کہ فن 'عام انسانی فطرت' (عقل و جذبہ) کی براہِ راست تقلید کرنے کے لیے آزاد ہو سکے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ قدما کی تقلید کسی قدر ضروری ہے اس لیے کہ انھیں زمانے کی سند حاصل ہے۔ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھنے کے سبب وہ معیار کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ پس ایسے فن پاروں کے اصولوں اور مقاصد کو سامنے رکھ کر جدید لکھنے والا بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے، مگر قدیم فن پاروں کے ظاہری خواص کی نقل کر کے مکھی پر مکھی مار کر، کسی ادیب کو عظمت کے درجے پر فائز نہیں کر سکتا۔ پس جانسن کی اہمیت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے 'عام فطرت' کا سہارا لے کر، کلاسیکی اور عقلی بنیادوں پر اپنے عہد کے مروجہ تصورِ تقلید کو چیلنج کیا جس کے مطابق فن کے خارجی عناصر اور ہیئت کے مسلمہ اصولوں کا تتبع لازمی اور ضروری تھا:

"کسی ادیب کی پہلی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ وہ فطرت کو رسم سے تمیز کرے یا
یہ کہ وہ اس چیز میں جو سچ ہونے کی وجہ سے مروج ہے، اور اس میں جو محض اس
لیے سچ ہے کہ وہ مروج ہے، حدِ فاصل قائم کرے۔"

اٹھارویں صدی کا محتسب ناقدانہ ذہن شیکسپیئر کے یوں خلاف تھا کہ اس نے اپنے ڈراموں میں نوکلاسیکی اصولوں کو نہیں برتا۔ مثال کے طور پر اس کے یہاں متعین اور نمائندہ کردار (Type) کی نوکلاسیکی پیش کش نہیں ہے۔ اس کے رومی مکمل رومی نہیں معلوم ہوتے اور اس کے

بادشاہ، بقول والٹیئر، پورے طور پر شاہانہ نہیں ہیں۔ جانسن کا خیال یہ تھا کہ شیکسپیئر بے جا تفصیل میں گئے بغیر، نمائندہ کرداروں کی بنیادی خصوصیات کو برقرار رکھتا ہے۔ البتہ اس کے نمائندہ کردار محض چند خارجی خصوصیات مثلاً پیشہ یا بعض مقامی رسوم کے حامل نہیں ہوتے۔ وہ عام انسانی فطرت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جانسن کہتا ہے:

"شاعر حالات و مقامات کے معمولی فرق کو اس مصور کی طرح نظرانداز کر دیتا
ہے جو تصویر سے مطمئن ہو کر لباس سے بے توجہ ہو جاتا ہے۔"

اسی طرح عام انسانی فطرت کی بنیاد پر وہ شیکسپیئر کے المیہ طربیوں (tragi-Comedies) کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیہ و طربیہ کو باہم ملانے پر اعتراض کرنے کے بجائے ہمیں شیکسپیئر کی تعریف کرنی چاہیے کہ اس کے اختراعی ذہن نے ادب میں ایک نئی ہیئت کی تخلیق کی۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی تخلیقی فن پارے میں مختلف حصوں کی نشست، وحدت کا تسلسل اور فنی محاسن کا استعمال، خوش اسلوبی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی، ہزاروں طریق سے ممکن ہے۔

"فطرت کی تخلیقات میں ایسی صفات موجود ہیں جن کا ہمیں علم نہیں اور فن کی
صلاحیتوں میں ایسی ترکیبیں ہیں جنھیں برتا نہیں گیا۔"

اسی حوالے سے جانسن مکانی و زمانی وحدتوں کے خلاف بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ڈرامے کا ناظر یہ سوچ کر ڈراما دیکھنا شروع نہیں کرتا کہ وہ فلاں مقام پر ہے۔ اس لیے دوسرے منظر میں مقام کی تبدیلی اس کے ذہن پر بار نہیں ہوتی۔ جہاں تک زمانی وحدت کا تعلق ہے ڈاکٹر جانسن کا خیال یہ ہے کہ ناظر کی متخیلہ برسوں کی مدت میں اور چند گھنٹوں کے گزرنے میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتی۔ اس طرح کسی قصے کا قاری ایک گھنٹے کے اندر ہیرو کی پوری زندگی کا، یا کسی مملکت کے انقلابات کا مطالعہ کر لیتا ہے اور وحدتِ زمانی کا تقاضا نہیں کرتا اسی طرح ناظر بھی ڈرامے میں زمانی عنصر پر غور نہیں کرتا۔ نوکلاسیکی جانسن کے ان دلائل کی بنیاد محض عام فہم پر ہے مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ فرانسیسی ناول نگار اور ناقد استاندال نے اپنے ایک مضمون میں جانسن کی اس رائے کا ترجمہ کرتے ہوئے اسے رومانوی دستاویز کا نام دیا ہے۔

فن کے معیار کی کسوٹی

دیگر کلاسیکی ناقدوں کی طرح جانسن بھی فن کو خارجی معیارات کے مطابق ناپتا ہے۔ اس

کے نزدیک فن پارے کی عظمت اس بات میں ہے کہ وہ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھے۔ اس لیے کہ اگر کوئی چیز ایک مدت تک قدر کی نظر سے دیکھی جاتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ محترم ہے۔ جو چیز ایک مدت تک جانی پہچانی جاتی ہے اس پر بہت زیادہ غور ہو چکا ہوتا ہے اور جس چیز پر غور ہو چکا ہوتا ہے اُسے زیادہ سمجھا بھی جاتا ہے۔ پس جانسن کے نزدیک ایک مدت تک قبولیت کا درجہ رکھنے کے باعث فن پارہ ایک معیاری مقام حاصل کر لیتا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ جانسن قاری کے تاثر کے مطابق فن پارے کی حیثیت مقرر کرتا ہے اور دوسرا یہ کہ وہ وقت کو سب سے بڑا ناقد سمجھتا ہے۔

جانسن کی حیثیت

یوں تو جانسن کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر نوکلاسیکی ہے لیکن اس کی اکثر آرا اٹھارھویں صدی کے سخت گیر کلاسیکی نظریات سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ دراصل کلاسیکی اور رومانوی دونوں رجحانات زندگی کی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ہیں۔ لیکن جب کلاسیکیت اندھی تقلید، رسوم و رواج، اور ضابطوں کی سخت گیری کی شکار ہو جاتی ہے تو اس کی مسخ شدہ صورت، زندگی اور ادب دونوں کے تخلیقی سوتوں کو خشک کر دیتی ہے، اور خود ایک بنجر اصول بن کر رہ جاتی ہے۔ رومانویت، بغاوت اور آزادی کے نام پر تخلیقی اصولوں کی دریافت کرتی ہے، لیکن یہی بغاوت اور آزادی اور اپنے حدود سے باہر ہو کر زندگی اور ادب دونوں میں بے راہ روی، افراتفری اور انتشار کا باعث ہوتی ہے اور یوں تخلیق کی قوتیں تخریب کی صورتیں اختیار کرنے لگتی ہیں۔ جانسن کا کمال یہ ہے کہ اس نے عقلیت، عام انسانی فطرت، اور عام فہم کی بنیاد پر ہی نوکلاسیکی تصورات کی سخت گیری کو دور کیا۔ انیسویں صدی کی تنقید جانسن کو کٹر نوکلاسیکی اور متعصب ذہنیت کا ناقد قرار دیتی ہے جو نوکلاسیکی اقدار کو رائج کرنے کے لیے آخری لڑائی لڑ رہا تھا۔ بیسویں صدی کی تنقید جانسن کو رومانوی تعصبات کی عینک سے نہیں دیکھتی۔ آج جب کہ رومانوی تصورات کے آخری منطقی نتائج ہمارے سامنے ہیں، ہمیں جانسن کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رضوی، اشاعت: 1985، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد لکھنؤ)

یوسف حسین خاں

فرانس میں نوکلاسیکی عہدِ زریں اور بوالو

لوئی چودھویں کے عہدِ حکومت میں فرانس میں زندگی کے ہر شعبے میں چاہے وہ سیاست ہو یا ادب، ایک نیا ابھار اور ایک نئی امنگ دکھائی دیتی ہے۔ اس زمانے کے معاشری حالات کا اثر ادب میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ معاشری زندگی میں اگرچہ متوسط طبقے نے خاصی اہمیت حاصل کر لی تھی لیکن معاشری قدریں اب بھی امراء کا طبقہ متعین کرتا تھا۔ ورسائی کا محل لوئی چودھویں کے اقتدار اور شان و شوکت کا مظہر بن گیا تھا۔ اس کا دربار علم و ادب اور رقص و موسیقی کا مرکز تھا جہاں فن کاروں اور ادیبوں کی دل کھول کر قدر اور سرپرستی کی جاتی تھی۔ فرانس کا کلاسیکی ادب اس شاہی سرپرستی کے ماحول میں پروان چڑھا۔ یہ امیرانہ ادب تھا اگرچہ لکھنے والے زیادہ تر متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ پیرس کی ادبی مرکزیت مسلم ہو گئی اور یہاں سے ملک کے دور دراز حصوں میں نئی روایات کی روشنی پہنچنے لگی۔ اس زمانے کے ادیبوں میں فطرت کا احساس بہت کمزور پڑ گیا تھا کیونکہ ان کی تمام تر توجہ انسان کی تصویر کشی پر صرف ہونے لگی۔ اسی لیے غنائی ادب کی نشو و نما نہیں ہوئی بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی ادب پروان چڑھا۔ پھر اس عہد کے نقادوں اور نظریہ سازوں نے لکھنے والوں کو اس طرف متوجہ کیا کہ وہ جو کچھ لکھیں عقل کے مطابق ہو اور وہ عام حقیقت کا اظہار کرے۔ تمثیل، سین آماں اور تریستاں کی خیال آرائیاں لوئی چودھویں کے عہد میں فرسودہ اور بے مصرف سمجھی جانے لگیں۔

اس زمانے کے بڑے بڑے نثر نگار، ڈراما نویس اور شاعر سب کے سب بادشاہ کو خوش کرنے اور اہلِ دربار سے داد چاہنے کے لیے لکھتے تھے۔ وہ انعام و اکرام اور وظیفے کی امید میں اپنا تخلیقی کام انجام دیتے تھے۔ چونکہ وہ چند مخصوص لوگوں کے لیے لکھتے تھے جن کی تنقیدی صلاحیت بڑھی ہوئی تھی اس لیے نفسیاتی لحاظ سے اس ادب کا معیار کافی بلند تھا۔ امرا کے طبقے کی

پرانی سورمائی ختم ہو چکی تھی اور اب اس کی ساری توجہ ادھر سے ہٹ کر امن کے مشاغل کی طرف ہو گئی تھی۔ عورتوں کا دربار میں اثر بڑھ گیا تھا۔ وہ جس چیز کو اچھا کہہ دیں وہی اچھی سمجھی جاتی تھی۔ اس ماحول میں ایسی قوت و اقتدار کے نہ ہوں گے جیسے کہ کورنی کے یہاں ہیں بلکہ دل کے ایسے ہوں گے جیسے کہ راسین کے یہاں ملتے ہیں۔ مولیئر کے طربیے پسند کیے جائیں گے اس لیے کہ خوش وقتی کا مشغلہ رہیں گے اور ان کی ہلکی پھلکی تنقید ہنسنے ہنسانے میں چھپ جائے گی اور کسی پر گراں نہ گزرے گی۔ ان ادیبوں کی تخلیق میں طرز بیان کی سادگی اور پرکاری، طنز کی چبھن اور بذلہ سنجی کا مصلول سب ملتا ہے لیکن تخیل کہیں بھی زیادہ بلند نظر نہیں آتا۔ زندگی کے پراسرار عناصر کی دنیاوی چمک کے آگے بے پروا تھی۔ حقیقت پسندی کا رواج بڑھا لیکن ایسی جو امیروں کے طبقے کے حقائق تک محدود تھی۔

— . . .

کلاسیکی ادب کے نقادوں نے ادبی ذوق کے تعین کے لیے قاعدے بنائے جن پر اس عہد میں سختی سے عمل کیا گیا ان میں بوالو (Boileau) خاص طور پر ذکر کے قابل ہے۔ اس نے اپنے خیالات اپنی کتاب 'شاعرانہ فن' (L'Art Poetique) اور 'مکتوب' (Epitre) میں ظاہر کیے۔ معلوم ہوتا ہے کہ لوئی چودھویں کے عہد حکومت میں ہر چیز مسلم اور معین نوعیت رکھتی تھی۔ معاشرتی نظام مقرر تھا جس کی حقیقت غیر مشتبہ تھی، سیاست پر کوئی اعتراض کی انگلی نہیں اٹھا سکتا تھا، وہ جیسی تھی ویسی ہی ہونی چاہیے تھی۔ رومن کیتھولک کلیسا کی صداقت دائمی اور مسلم تھی۔ کسے خبر تھی کہ آنے والی صدی ان سب مسلم اور معین صداقتوں کی دھجیاں بکھیر کے رکھ دے گی۔ ان حالات میں بوالو نے ادب کی قدریں بھی اپنی دانست میں ہمیشہ کے لیے مقرر کر دیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان قدروں کی ساخت میں بعض عناصر اپنی عالمگیریت کے سبب سے دائمی تھے اور کسی زمانے میں بھی ان پر انگلی نہیں اٹھائی جا سکتی تھی۔

بوالو نے کہا کہ صرف وہی چیز حسین ہو سکتی ہے جس میں صداقت ہو۔ صرف حقیقت ہی اس قابل ہے کہ اس سے محبت کی جائے۔ آرٹ کا مقصد نہ تو کوئی بات ثابت کرنا ہے نہ سکھانا ہے بلکہ خوش کرنا ہے۔ اگر آرٹ مسرت کی تخلیق نہیں کر سکتا تو وہ ناقص ہے۔ اور مسرت کس بات سے حاصل ہوتی ہے، بوالو کہتا ہے کہ صرف اس بات سے مسرت ملے گی جو فطری ہو۔ ادیب کو معمول سے نہیں ہٹنا چاہیے۔ بوالو نے عقل کو فہم عامہ کے مترادف استعمال کیا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے۔ ہر زمانے اور ہر ملک میں اس کو جانا اور پہچانا جا سکتا ہے۔ اسی بنا پر

فیصلہ کرنا چاہیے کہ انسان کی فطرت کے وہ کون کون سے عناصر ہیں جو دائمی اور ماشیہ ہیں۔ ادیب کا فرض ہے کہ وہ صفائی، صحت اور نظم و نفاست کو اپنے پیش نظر رکھے اس سے کہ فطرت کا اقتضا یہی ہے۔ اسے چاہیے کہ تخیل کی روک تھام کرے تاکہ ندرت، نوکھے پن اور انوکھے پن سے اجتناب اختیار کرے۔ اگر ایسا ہے تو وہ ادب عام اور عالمگیر نہیں ہو سکتا۔ بوالو نے تکلف اور تصنع کی مخالفت کی ہے اور تحیر پن کے گیتوں کو ادب عالیہ کے لیے موجب ننگ قرار دیا۔ وہ عقل اور توازن کو اس طرح سراہتا ہے:

> "عقل سے محبت کرو۔ تمھاری ہر تحریر صرف اسی سے اپنی روشنی اور قدر و قیمت مستعار لے۔"

بوالو کے نزدیک ادیب قدماء کے ادب کے مطالعے سے اپنی عقل کو روشن کر سکتا ہے۔ اسی سے وہ سچ اور جھوٹ، عام اور خاص اور پائیدار اور ناپائیدار میں تمیز کر سکتا ہے۔ قدیم ادیب فطرت سے قریب تر تھے۔ اور انھوں نے اس کا تجزیہ بڑی سادگی کے ساتھ کیا اور اس کے اسراروں کو سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ادبی کارناموں کی آج بھی قدر ہے حالانکہ وہ ایک تہذیب کے آئینہ دار ہیں جو ہماری تہذیب سے بالکل مختلف تھی۔ پھر ان صدیوں میں جو ہمارے دوران کے درمیان گزری ہیں مذہب اور سیاست اور رسم و رواج کے اتنے انقلاب ہو چکے ہیں کہ جن کے باعث خود آرٹ کی حیثیت بدل گئی ہے۔ لیکن پھر بھی قدیم ادب کی آب و تاب میں فرق نہیں آیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ایسے عناصر شامل ہیں جو دائمی ماشیہ ہیں اور اس کے خمیر میں انسانیت کے اجزا گندھے ہوئے ہیں۔

آرٹ کا مقصد نقل ہے۔ اس سے بلاواسطہ مسرت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی چیز بدصورت ہے تو بھی اس کی خوبصورت نقل ممکن ہے۔ چنانچہ وہ اس اصول کی اس طرح وضاحت کرتا ہے:

> "سانپ اور وحشت فطرت کی جب آرٹ میں نقل کی جاتی ہے تو وہ ہمیں بھلے معلوم ہونے لگتے ہیں۔"

O

(فرانسیسی ادب: ڈاکٹر یوسف حسین خاں، سنہ اشاعت: 1962ء، ناشر انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ)

شاعری اور شاعرانہ زبان

Preface to the Lyrical Ballads, second edition.

ان نظموں میں جو سب سے اہم مقصد پیش نظر تھا، یہ تھا کہ آئے دن کی زندگی سے حالات و واقعات انتخاب کیے جائیں اور پھر انھیں شروع سے لے کر آخر تک حتی الوسع ایسی زبان میں بیان کیا جائے جو اُس زبان کا انتخاب ہو جسے انسان فی الواقع استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ اُن پر تخیل کا ہلکا سا رنگ چڑھا دیا جائے تاکہ پڑھنے والے کو عام چیزیں غیر معمولی معلوم ہوں۔ مزید برآں اس بات کا سب سے زیادہ لحاظ رکھا گیا تھا کہ ان حالات و واقعات کو دل چسپ بنانے کی غرض سے ان میں، محض نمائش کی خاطر نہیں بلکہ سچائی کے ساتھ، انسانی فطرت کے اولیٰ قوانین کا سراغ لگایا جائے، بالخصوص اس بارے میں کہ ہم ہیجان کی کیفیتوں میں اپنے خیالات کو ایک دوسرے سے کیوں کر متعلق کرتے ہیں۔ حالات و واقعات عموماً عام دیہاتی لوگوں کی زندگی سے انتخاب کیے گئے تھے، اول اس لیے کہ اس طرزِ زندگی میں دلِ انسانی کے بنیادی جذبات کو پھلنے پھولنے کے لیے زرخیز زمین میسر آتی ہے، ان پر کم پابندیاں عائد ہوتی ہیں اور وہ لاگ لپیٹ کے بغیر اور شد و مد کے ساتھ اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں، دوم اس لیے کہ اس طرزِ زندگی میں ہمارے ابتدائی احساسات زیادہ سادگی کے عالم میں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتے ہیں، جس کی بدولت ان کا مطالعہ زیادہ صحت کے ساتھ اور ان کا بیان زیادہ پر زور طریقے سے کیا جا سکتا ہے؟ سوم اس لیے کہ دیہاتی زندگی کے طور طریقے انھی ابتدائی احساسات کی پیداوار ہوتے ہیں، زیادہ آسانی سے سمجھے جا سکتے ہیں اور زیادہ پائیدار

• ورڈز ورتھ (Wordsworth) کے مجموعۂ کلام 'Lyrical Ballads' کے دوسرے ایڈیشن کے مقدمے کا تلخیص ترجمہ۔

ہوتے ہیں۔ چہارم اس لیے کہ دیہاتی زندگی میں انسانوں کے جذبات فطرت کی حسین اور پائندہ چیزوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ ان نظموں میں زبان بھی ایسی استعمال کی گئی ہے جو دیہاتیوں کی زبان کا انتخاب ہے۔ (یعنی اس میں سے وہ عناصر خارج کر دیے گئے ہیں جو اس کے معائب سمجھے جاتے ہیں یا جن سے تنافر یا کراہت پیدا ہوتی ہے) دیہاتیوں کی زبان اس لیے استعمال کی گئی ہے کہ ان لوگوں کو آئے دن ان بہترین چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے جو زبان کے بہترین حصے کا ماخذ ہیں؛ اور اس لیے بھی کہ سوسائٹی میں ان کی کچھ ایسی حیثیت ہے اور ان کی زندگیاں باہمی میل جول کے کچھ ایسے تنگ دائرے میں بسر ہوتی ہیں کہ ان میں کوئی تکلف و تصنع پیدا نہیں ہو سکتا اور وہ اپنے خیالات و احساسات کو سیدھی سادی اور بناوٹ سے خالی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ وہ زبان جو اس قسم کے متواتر تجربوں اور مستقل جذبات سے پیدا ہو، اس مصنوعی زبان کے مقابلے میں جو شاعر لوگ عموماً استعمال کرتے ہیں، زیادہ پائدار اور زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے۔ شاعر تو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ جس حد تک انسانوں کے اصلی جذبات سے دور رہیں گے اور اپنے من گھڑت اور من مانے طریقہ ہائے اظہار کو استعمال کریں گے تاکہ اس کج رو مذاق عام کی تسکین کریں جو خود ان کا تربیت یافتہ ہوتا ہے، اسی حد تک وہ اپنا اور اپنے فن کا بول بالا کریں گے۔

میں اُس صدائے احتجاج سے غافل نہیں جو فکر و زبان دونوں کی اس رکاکت و ابتذال کے برخلاف بلند کی جا رہی ہے جسے میرے چند معاصرین نے اپنے کلام میں روا رکھا ہے اور مجھے اس کا اعتراف ہے کہ یہ عیب جھوٹی نفاستوں اور من مانی بدعتوں سے بھی زیادہ کسی شاعر کے دامن نیک نامی پر ایک دھبا ہے، اگرچہ میں پھر بھی یہ کہوں گا کہ اس کے نتائج نسبتاً کم مضر ہوتے ہیں مجموعۂ ہٰذا (لیریکل بیلڈز کی نظموں کی طرف اشارہ ہے) میں جو نظمیں پیش کی گئی ہیں وہ اس قسم کے اشعار سے کم از کم ایک لحاظ سے ممتاز پائی جائیں گی۔ وہ یہ کہ ان میں سے ہر ایک کسی قابل قدر مقصد کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ میں نے ہمیشہ کسی واضح مقصد کو باقاعدہ طور پر پیش نظر رکھ کر شعر کہے ہیں لیکن مجھے یقین ہے کہ غور و فکر کی مستقل عادت نے ہمارے احساسات و جذبات کی کچھ اس طرح تنظیم کر دی ہے کہ میں نے جہاں جہاں ان چیزوں کو بیان کیا ہے جو احساسات و جذبات کو شدت سے پیدا کرتی ہیں، وہاں پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو گا کہ کوئی مخصوص مقصد میرے پیش نظر تھا۔ اگر یہ رائے غلط ہے تو میں شاعر کے لقب

کا مستحق ہی نہیں، کیونکہ تمام اچھی شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہوتی ہے۔ لیکن چاہے یہ درست بھی ہو، ایسی نظمیں جو کچھ بھی قدر و قیمت رکھتی ہیں، وہ چاہے کسی موضوع سے متعلق ہوں، کبھی کسی ایسے شخص نے نہیں لکھیں جس میں ایک غیر معمولی طبعی حسیت نہ تھی اور جس نے مدتوں گہرے غور و فکر سے کام نہ لیا تھا، کیونکہ ہمارے نفس میں جن احساسات کی مسلسل آمد ہوتی ہے اُن میں ہمارے خیالات، جو ماضی کے احساسات کے نمائندے ہوتے ہیں، ترمیم و تنظیم کرتے رہتے ہیں۔ جس طرح ان نمائندہ خیالات کے باہمی علائق پر غور و تامل کر کے ہم یہ دریافت کرتے ہیں کہ انسانوں کے لیے کون کون سی چیزیں اہمیت رکھتی ہیں، اسی طرح اس عمل کے اعادے اور تواتر کی بدولت ہمارے احساسات اہم موضوعوں سے متعلق ہو جاتے ہیں، تا آں کہ اگر ہم میں حسیت کی مناسب مقدار ہو تو ہم میں ایسی ذہنی عادتیں راسخ ہو جاتی ہیں کہ ہم ان عادتوں کے احکام کی اندھا دھند تعمیل سے ایسی ایسی چیزوں اور ایسے ایسے جذبات کو اور ان کے باہمی روابط کو بیان کرنے لگتے ہیں کہ ان سے پڑھنے والے کے فہم میں روشنی کا پیدا ہونا اور اس کے جذبات کی تقویت لازمی ہے۔

میں اوپر کہہ آیا ہوں کہ ان میں سے ہر نظم کا کوئی مقصد ہے۔ ایک اور چیز کا ذکر ضروری ہے جو ان نظموں کو آج کل کی مقبولِ عام شاعری سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ ان میں جن احساسات کو بیان کیا گیا ہے وہ افعال و حالات کو اہمیت بخشتے ہیں، نہ یہ کہ افعال و حالات احساسات کو اہمیت بخشتے ہوں...

پڑھنے والے دیکھیں گے کہ ان نظموں میں مجرد افکار کے شخصی اظہار (personification) یعنی انھیں اشخاص کی صفات سے متصف کرنے کی بہت کم مثالیں پائی جائیں گی۔ میں نے اپنے طرزِ تحریر کو رفعت بخشنے اور اسے نثر سے بہتر بنانے کی ترکیب کے طور پر اس کو یکسر مسترد کر دیا ہے۔ میرا مقصد یہ تھا کہ انسانوں کی اصلی زبان کی تقلید کروں، بلکہ جہاں تک ممکن ہو اسے لفظ بہ لفظ نقل کروں۔ اس قسم کے شخصی اظہار انسانوں کی عام زبان میں نہیں پائے جاتے۔ یہ بجا ہے کہ وہ ایک ایسی لفظی صنعت ہے جس کا کبھی کبھی کوئی خاص جذبہ تقاضا کرتا ہے۔ ایسے موقعوں پر میں نے ان کا استعمال کیا ہے لیکن طرزِ تحریر کی ایک میکانکی ترکیب کے طور پر یا ایک ایسی خاندانی زبان کے طور پر جسے موزوں کلام لکھنے والے اپنی موروثی ملکیت سمجھتے ہیں، بالکل رد کر دیا ہے۔ میں نے پڑھنے والے کو یہ محسوس کرانے کی کوشش کی ہے کہ وہ جیتے جاگتے انسانوں

کی صحبت میں ہے، کیونکہ مجھے یقین تھا کہ اس سے اس کی دلچسپی میں اضافہ ہوگا۔ ایک اور چیز ان نظموں میں بہت کم پائی جائے گی، یعنی وہ چیز جسے شاعرانہ زبان کہتے ہیں۔ جتنی کوشش عام طور پر اس کے استعمال کی خاطر کی جاتی ہے، اتنی ہی کوشش میں نے اس سے بچنے کے لیے کی ہے۔ یہ اسی مقصد سے کیا گیا ہے جس کا میں پہلے ذکر کر چکا ہوں، یعنی ان نظموں کی زبان کو عام لوگوں کی زبان کے قریب رکھنے کا مقصد۔ ایک مزید مقصد بھی تھا۔ میں جس قسم کا لطف ان نظموں کے ذریعے پڑھنے والوں کو مہیا کرنا چاہتا ہوں وہ اس لطف سے جو عموماً شاعری کا مدعائے خاص سمجھا جاتا ہے، بالکل مختلف ہے۔

اگر کسی نظم میں چند اشعار ایسے آ جائیں جن کی زبان نثر کی زبان سے مختلف نہ ہو (اس کے باوجود کہ ان کے الفاظ کی ترتیب قدرتی ہو اور وہ وزن کے معیار پر پورے اترتے ہوں) تو نقادوں کی ایک کثیر التعداد جماعت ایسی ہے جو 'نثریت' کے ان نمونوں کو دیکھ کر (جیسا کہ وہ انھیں کہتے ہیں) بہ زعمِ خود سمجھتے ہیں کہ انھوں نے کوئی بہت بڑا انکشاف کیا ہے اور وہ اسے شاعر کی نااہلی اور اپنے فن سے ناواقفیت کا ثبوت سمجھ کر شماتت کی خوشی سے پھولے نہیں سماتے۔ اگر پڑھنے والے ان نظموں سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں تو انھیں ان نقادوں کا مقرر کیا ہوا معیار رد کرنا پڑے گا۔ یہ ثابت کرنا بالکل آسان ہے کہ نہ صرف کسی اچھی نظم بلکہ اعلیٰ سے اعلیٰ نظم کے بیشتر حصے کی زبان لازماً اچھی نثر کی زبان کے مماثل ہوتی ہے، بلکہ ہر نظم کے دلچسپ ترین حصوں کی زبان بعینہٖ اچھی نثر کی زبان ہوتی ہے۔

ہم ایک قدم اور آگے بڑھتے ہیں: یہ بلا خوفِ تردید کہا جا سکتا ہے کہ نثر اور کلامِ موزوں کی زبان میں نہ کوئی بنیادی فرق ہے، نہ ہو سکتا ہے۔ شاعری اور مصوری کی باہمی مشابہتوں کا سراغ لگانا ہم لوگوں کا ایک مرغوب مشغلہ ہے اور ہم انھیں توام بہنیں کہتے ہیں۔ لیکن زبانِ موزوں اور نثر کی مماثلت کو ثابت کرنے کے لیے ہمیں کون کون سے رشتے ملتے ہیں؟[1] موزوں

---

1. میں یہاں (اپنی ذاتی رائے کے علی الرغم) لفظ 'شاعری' کو لفظ 'نثر' کے خلاف اور 'کلامِ موزوں' کے مترادف کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔ لیکن شعر و نثر کے اس امتیاز کے طفیل ادبی تنقید میں بہت سا خلطِ مبحث واقع ہوا ہے۔ زیادہ فلسفیانہ تفریق شعر اور امرِ واقعہ یا سائنس کے درمیان ہے۔ 'نثر' کی ٹھیک ضد 'موزون' ہے۔ بلکہ ٹھیک تو یہ ہے کہ ان میں بھی کوئی مکمل تضاد نہیں، کیونکہ نثر لکھتے وقت بارہا موزوں فقرے سرزد ہو جاتے ہیں اور بعض ایسے قدرتی طور پر در آتی ہیں کہ ان سے احتراز ممکن ہوتا بھی ہے تو طبیعت کو گوارا نہیں ہوتا۔

ایک ہی عضوِ جسم کو اپنا آلہ بناتی ہیں اور ایک ہی عضوِ جسم سے خطاب کرتی ہیں۔ وہ جن پیکروں میں جلوہ گر ہوتی ہیں ان کی ساخت ایک ہی قسم کے عناصر پر مشتمل ہے۔ ان کے امیال و عواطف ایک دوسرے کے متجانس ہیں بلکہ تقریباً واحد ہیں، یہاں تک کہ ان میں کیفیت کا بھی کوئی لازمی فرق نہیں۔ شاعری کوئی فرشتوں کے آنسو نہیں بہاتی، بلکہ نثر کی طرح وہی عام انسانوں کے قدرتی آنسو بہاتی ہے، اس کی رگوں میں دیوتاؤں کی طرح کوئی آسمانی عرق نہیں بہتا، بلکہ نظم و نثر دونوں کی رگوں میں وہی ایک انسانی خون رواں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ قافیہ اور وزن بجائے خود ایسے امتیازی اوصاف ہیں کہ ان کی موجودگی میں نظم و نثر کے درمیان کوئی مشابہت نہیں رہتی اور پڑھنے والے کی طبیعت ان دونوں کے درمیان مزید مصنوعی امتیازات کے لیے خود بخود تیار ہو جاتی ہے تو میرا جواب یہ ہوگا کہ جس قسم کی شاعری اس وقت میرے ذہن میں ہے اس کی زبان تا حدِ امکان اس زبان کا انتخاب ہوتی ہے جو انسان فی الواقعہ بولتے ہیں اور اگر یہ انتخاب ذوقِ سلیم اور احساسِ صحیح کی مدد سے کیا جائے تو وہ بجائے خود ایک نمایاں مابہ الامتیاز ہوتا ہے اور کلام کو روزمرہ کے ابتذال اور عامیانہ پن سے پاک کر دیتا ہے۔ اگر اس پر وزن کا بھی اضافہ کر دیا جائے تو کلام نثر سے ضرور اتنا اختلاف رکھے گا جتنا ایک طبعِ معقول کی تسلی کے لیے کافی ہے۔

آیئے ہم اس موضوع پر عمومی حیثیت سے بحث کریں اور یہ دریافت کریں کہ لفظ 'شاعر' کے کیا معنی ہیں؟ ایک شاعر کیا ہوتا ہے؟ اس کا روئے سخن کس سے ہوتا ہے، اور اس سے کس قسم کی زبان کی توقع رکھنی چاہیے؟ وہ ایک انسان ہوتا ہے جو دوسرے انسانوں سے خطاب کرتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہوتا ہے جسے عام انسانوں سے زیادہ حسیت، گرم جوشی اور نرمیِ طبع ودیعت ہوئی ہوتی ہے؛ ایک ایسا انسان جسے عام لوگوں سے زیادہ انسانی فطرت کا علم ہوتا ہے اور جس کی روح میں ان سے زیادہ ہمہ گیری اور وسعت ہوتی ہے؛ ایک ایسا انسان جسے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اپنے جذبوں اور ارادوں سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اس روحِ زندگی سے جو ہر انسان کے اندر مضمر ہوتی ہے، زیادہ لذت اندوز ہوتا ہے اور جو اس کائنات کے واقعات میں اسی قسم کے جذبوں اور ارادوں کے مظاہر کا مشاہدہ کر کر کے زیادہ لطف اٹھاتا ہے اور جہاں وہ انھیں موجود نہ پائے وہاں وہ عادتاً مجبور ہوتا ہے کہ انھیں اپنی طرف سے ایجاد کرے۔ ان صفات پر مستزاد یہ رجحان ہوتا ہے کہ وہ دوسرے

لوگوں کے برخلاف غائب چیزوں سے یوں متاثر ہوتا ہے جیسے وہ سچ مچ حاضر ہوں، اور نیز یہ قابلیت کہ وہ اپنے اندر ایسے جذبات پیدا کر لے جو ان جذبات سے جو اصلی واقعات سے پیدا ہوتے ہیں، مختلف ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود (بالخصوص جہاں تک عام ہمدردی کے ان پہلوؤں کا تعلق ہے جو لذت بخش اور انبساط انگیز ہوتے ہیں) اصلی واقعات کے پیدا کیے ہوئے جذبات سے زیادہ مشابہ ہوتے ہیں، بہ نسبت ان جذبات کے جو دوسرے لوگوں کے دلوں میں خود بخود پیدا ہوتے ہیں۔ اس رجحان اور اس قابلیت کی بدولت اور مسلسل مشق و ریاضت کے طفیل شاعر میں اپنے خیالات و جذبات کے بیان کرنے کی استعداد دوسرے لوگوں سے زیادہ مقدار میں ہوتی ہے، بالخصوص جہاں تک ایسے خیالات و جذبات کا تعلق ہے جو اس کے ذاتی ارادے کے نتیجے کے طور پر یا اس کی ذہنی ساخت کے باعث کسی خارجی تحریک کے بغیر اس کے اندر پیدا ہوتے ہیں۔

مجھے بتایا گیا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو سب سے زیادہ فلسفیانہ فن قرار دیا ہے۔ یہ بالکل حق بجانب ہے۔ شاعری کا مقصود حقیقت ہے، انفرادی اور مقامی حقیقت نہیں بلکہ عمومی اور ہمہ گیر، ایسی حقیقت نہیں جو خارجی شہادت پر منحصر ہو بلکہ ایسی حقیقت جو جذبات کی رو میں بہتی ہوئی ایک جیتی جاگتی صورت میں دل کے اندر ورود کرتی ہے؛ ایسی حقیقت جو آپ اپنی شہادت ہوتی ہے جو اس عدالت کو جس کے سامنے وہ مدعی ہوتی ہے، اختیار و اعتبار بخشتی ہے اور اس کے بدلے میں اس سے اختیار و اعتبار حاصل کرتی ہے۔ شاعری انسان اور فطرت کی عکاسی ہے۔ سوانح عمری لکھنے والے اور مورخ کے لیے جو دقتیں سدِ راہ ہوتی ہیں اور جو ان کی تصانیف کی افادیت میں مزاحم ہوتی ہیں، وہ ان مشکلات سے بہت زیادہ سنگین ہوتی ہیں جو ایک ایسے شاعر کو پیش آتی ہیں جسے اپنے فن کے وقار کا صحیح علم ہو۔ شاعر کے اوپر صرف ایک پابندی عائد ہوتی ہے، یعنی یہ التزام کہ ایک ایسے انسان کے لیے براہِ راست حظ کا سامان مہیا کرے جو ایسا علم رکھتا ہو جس کی اس سے توقع کی جا سکتی ہے۔ ایک قانون دان، ایک طبیب، ایک جہاز راں، ایک ماہرِ فلکیات یا ایک حکیمِ طبعیات کی حیثیت سے نہیں، بلکہ ایک انسان کی حیثیت سے۔ اس واحد پابندی کے سوا شاعر اور اشیا کی تمثالوں کے درمیان کوئی چیز حائل نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف سیرت نگار، مورخ اور مظاہر و اشیا کے درمیان ہزاروں دیواریں حائل ہوتی ہیں۔

براہِ راست لذت مہیا کرنے کا یہ التزام کوئی ایسی چیز نہیں کہ اسے شاعر کے فن کی توہین

سمجھا جائے۔ آج بھی تو گویا یہ اس کے لیے فرزِ افتخار ہے۔ یہ اس کائنات کے حسن و جمال کا
اعتراف ہے، ایک ایسا اعتراف جو عمل رہی نہیں بلکہ خلوص پر مبنی ہے۔ تغزل تو قلوب کا کام ایک
ایسے شخص پر گراں نہیں گزرتا جو اس دنیا کو محبت کی نگاہوں سے دیکھتا اور کیونکہ وہ ایک خراج ہے
جو انسان کی جبلی حقیقت کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ لذت کے اس عظیم الشان اور بنیادی اصول
کے سامنے پیش کیا جاتا ہے جو انسان کے علم، احساس، زندگی اور حرکت کا سرچشمہ ہے۔ ہماری
تمام ہمدردیاں لذت ہی سے پیدا ہوتی ہیں۔ میں نہیں چاہتا کہ میری بات کو غلط سمجھا جائے۔
میرا مطلب یہ ہے کہ جب کبھی ہم درد و کرب کے ساتھ ہمدردی کرتے ہیں ہماری ہمدردی میں
لطف و لذت کا ایک لطیف عنصر شامل ہوتا ہے اور یہی وہ عنصر ہوتا ہے جس کے طفیل ہمدردی پیدا
ہوتی ہے اور بروئے کار آتی ہے۔ اسی طرح ہمارا سارا علم یعنی جزئی امور کے ملاحظے سے اخذ
کیا ہوا ایک رابطۂ کلیات، لذت ہی کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ وہ لذت ہی سے پیدا ہوتا ہے اور
لذت ہی سے قائم رہتا ہے۔ سائنس دان، ماہر کیمیات اور عالم ریاضیات، جنھیں اپنے کام میں
بڑی بڑی مشکلات اور مایوسیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس راز سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔
تشریحِ اعضاء کے عالم کو کیسی کیسی کرب انگیز چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے، تاہم جو علم وہ حاصل
کرتا ہے وہ اس کے لیے سرمایۂ لذت ہوتا ہے۔ آیئے ہم اب یہ دیکھیں کہ شاعر کا کام کیا ہے۔
وہ انسان اور اس کے اردگرد کی چیزوں کو فعل و انفعال کے رشتوں میں متصل ہوتے اور انبساط
و کرب کی بے حد و حساب کیفیتیں پیدا کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ وہ انسان کو اپنی فطرت اور
اپنی روزانہ زندگی کی حدود کے اندر اس سلسلۂ واقعات اور اس مجموعۂ جذبات کا مشاہدہ کرتے
اور اس مشاہدے سے چند در چند تخمین و قیاس اور نتیجے اخذ کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا
ہے کہ انسان کیونکر خیالات و احساسات کے اس عظیم پیچ و تاب کا ملاحظہ کرتا ہے اور اسے کیونکر
جابجا ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جو اس کے اندر ہمدردیاں پیدا کرتی ہیں اور ان ہمدردیوں کے پہلو
بہ پہلو کیونکر اس کی فطرت کے مقتضا کی بدولت فرحت و انبساط کی ایک مقدار وافر ہوتی ہے۔

یہ علم، جو ہر انسان اپنے باطن میں لیے پھرتا ہے اور یہ ہمدردیاں جن سے ہم اپنی روزانہ
زندگی کے دستور العمل کے علاوہ کسی اور ہدایت کے بغیر قدرتی طور پر کسبِ لذت کرتے ہیں۔
یہ ہیں وہ چیزیں جن پر شاعر زیادہ تر اپنی توجہ مبذول کرتا ہے۔ اس کو انسان اور فطرت کے
درمیان ایک بنیادی مطابقت دکھائی دیتی ہے اور اس کے نزدیک عکسِ انسانی فطرت کے

جمیل ترین اور دل فریب ترین خواص کا قدرتی طور پر آئینہ ہے۔ چنانچہ شاعر اس احساس
لذت کے زیرِ اثر جو اس کے تمام مشاہدوں میں اس کا رفیقِ کار ہوتا ہے، فطرت خارجی یعنی ہمہ
کائنات کے ساتھ رابطہ اور ہم آہنگی قائم رکھتا ہے اور اس کاروائی میں اس کے جو امیال و عواطف ہوتے
ہیں ان امیال و عواطف کے ہم جنس ہوتے ہیں جو سائنس دان فطرت کے ان جزئی حصوں کے
ساتھ، جو اس کے مطالعے کے موضوع ہوتے ہیں، خلط ملط قائم رکھ کر اپنے اندر پیدا کرتا ہے۔
شاعر اور سائنس دان دونوں کا علم مبنی بر لذت ہوتا ہے، لیکن ان میں یہ فرق ہے کہ شاعر کا علم ہماری
زندگی کا ایک جزو لاینفک اور ہمارے جبلی ورثے کا ایک لازمی حصہ بن جاتا ہے اور سائنس دان
کا علم ایک ذاتی و انفرادی اکتساب ہے جو ہم تک آہستہ آہستہ پہنچتا ہے اور ہمیں اپنے ہم جنسوں
کے ساتھ کسی فطری اور بلا واسطہ ہمدردی کے رشتے میں مربوط نہیں کرتا۔ سائنس دان حقیقت کی
یوں جستجو کرتا ہے جیسے کوئی کسی اجنبی اور گمنام چیز کی تلاش میں نکلے۔ وہ اس کے ساتھ تنہائی
میں اختلاط کرتا ہے۔ شاعر ایک ایسا گیت گاتا ہوا جس میں ساری نوعِ انسانی اس کی ہم آواز
ہوتی ہے، حقیقت کو اجنبی کی زحمت دیتا ہے اور اسے ہماری فیاضانہ روزی کی مونس و غم گسار سمجھ کر
اس کے حضور میں اظہارِ مسرت کرتا ہے۔

شاعری علم کی روحِ رواں ہے۔ وہ سائنس کے چہرے اور جذبات کی رونق ہے۔ شاعر
کے متعلق شدومد سے یہ کہا جا سکتا ہے، جیسا کہ شیکسپیئر نے انسان کے بارے میں کہا ہے کہ وہ
آگے اور پیچھے دونوں طرف دیکھتا ہے۔ وہ انسانی فطرت کا ایک مستحکم حصار اور اس کا معاون و
محافظ ہے۔ وہ جہاں جاتا ہے محبت و اخوت کا پیغام دیتا ہے۔ زمین اور آب و ہوا، زبان اور رسم و
رواج اور آئین و قوانین کے اختلافات کے باوجود، بھولے بسرے پہلوؤں اور زور زبردستی سے
ٹوٹے ہوئے رشتوں کے باوجود، شاعر بنی نوع انسان کی وسیع سلطنت کو، جو ساری سطحِ زمین
اور پہنائے زمان پر پھیلی ہوئی ہے، جذبے اور علم کے رشتۂ اتحاد میں مربوط کیے ہوئے ہے۔
شاعر کے افکار کے موضوع ہر جگہ موجود ہوتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ انسان کی آنکھیں اور اس کے
دوسرے حواس اس کے چہیتے رہنما ہیں، تاہم جہاں کہیں شاعر کو احساس کی ایسی فضا ملے جس
میں وہ آزادانہ پرواز کر سکتا ہو وہ وہیں جا پہنچتا ہے۔ شاعری علم کی ابتدا و انتہا ہے۔ وہ اتنی ہی
زندہ جاوید ہے جتنا انسان کا دل۔ اگر کبھی ماہرینِ سائنس کی مساعی نے ہماری حالت میں اور
ان تاثرات میں جو ہم پر مترتب ہوتے ہیں، کوئی انقلاب براہِ راست یا بالواسطہ پیدا کیا تو شاعر

اس انقلاب کے طلوع کے وقت اسی طرح بیدار پایا جائے گا جس طرح اب ہے۔ وہ ماہرین سائنس کے نقشِ قدم پر چلنے کے لیے آمادہ و کمربستہ ہوگا تاکہ نہ صرف ان نئے عمومی تاثرات سے فائدہ اٹھائے بلکہ سائنس کی اشیاء میں احساس کی روح پھونک دے۔ اگر کبھی ایسا ہوا کہ علم کیمیا، نباتات یا معدنیات کے انکشافات عام لوگوں کے لیے آشنا موضوع بن گئے اور ان علوم کے تابعین ان انکشافات کا جن شکلوں کے ماتحت مطالعہ کرتے ہیں، وہ کلیات ہماری خوشی اور غم کے لیے صریحاً اہم اور معنی خیز بن گئے تو ان علوم کے ماہروں کے دور ازکار سے دور ازکار انکشافات بھی شاعر کے فن کے لیے، ایسے ہی مناسب موضوع ہوں گے جیسے کوئی اور موضوع ہو سکتے ہیں۔ اگر کبھی ایسا وقت آیا کہ جب وہ چیز، جسے ہم آج کل سائنس کہتے ہیں، عام لوگوں کی آئے دن کی ایک آشنا ہستی بن کر گویا گوشت و پوست کا جامہ پہن لے گی، تو اس قلبِ ماہیت کی تکمیل کی خاطر شاعر اپنی ملکوتی روح اس کے اندر حلول کر دے گا اور پھر اس نئی ہستی کا خاندانِ انسانی کے ایک عزیز رکن کے طور پر خیر مقدم کرے گا...

جو کچھ اوپر کہا گیا ہے اس کا اطلاق شاعری پر یوں تو بہ حیثیت عمومی ہوتا ہے، لیکن بالخصوص شاعرانہ کلام کی ان اصناف یا ان حصوں پر جن میں شاعر دوسروں کی زبان اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا ہے۔ اس ضمن میں یہ نتیجہ مسلم معلوم ہوتا ہے کہ بہت کم صاحبِ ذوق لوگ ایسے ہوں گے جو اس امر کا اعتراف نہ کریں کہ کلام کے ڈرامائی حصے انسانوں کی حقیقی و فطری زبان سے جتنے دور ہوں گے اور جتنے وہ شاعرانہ زبان کے ملمع سے آراستہ ہوں گے (عام اس سے کہ وہ شاعرانہ زبان خود شاعر کی شخصی زبان ہے یا شاعروں کی عام زبان) اتنے ہی وہ ناقص ہوں گے۔

اس سے پتہ ظاہر ہو گیا کہ کلام کے ڈرامائی حصوں میں ہم نثر اور شعر کی زبان کے درمیان نمایاں فرق تلاش نہیں کرتے۔ لیکن یہ پھر بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعر جب آپ اپنی زبانی اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرے تو اس سے شاعرانہ زبان کے استعمال کی توقع جائز ہے۔ اس کے جواب میں میں اوپر کی بحث کے اس حصے کا حوالہ دوں گا جس میں میں نے شاعر کی تعریف کی ہے۔ میں نے شاعر کی جو صفات گنوائی ہیں ان میں ایسی کوئی نہیں جو دوسرے لوگوں میں نہ پائی جائے، فرق صرف کیت کا ہے۔ شاعر میں وہ صفات بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں اور دوسرے لوگوں میں کم۔ شاعر کی جو تعریف میں نے کی ہے اس کا ماحصل یہ ہے کہ شاعر دوسرے لوگوں سے

اس لحاظ سے مختلف ہوتا ہے کہ وہ کسی فوری خارجی تحریک کے بغیر اپنے اندر خیالات و احساسات پیدا کرنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت اور اسی کے ساتھ ساتھ ان خیالات و احساسات کے اظہار کی نسبتاً زیادہ قدرت رکھتا ہے۔ لیکن یہ خیالات، احساسات و جذبات وہی ہوتے ہیں جو عام لوگوں کے دل و دماغ میں پیدا ہوتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان کے موضوع کیا ہوتے ہیں؟ جن چیزوں سے یہ حالات، احساسات و جذبات تعلق رکھتے ہیں وہ یہ ہیں: ہمارے اخلاقی جذبات اور حیوانی حسیات اور ان کے اسباب، عناصرِ اربعہ کی کارروائیاں اور عالمِ مرئی کے مظاہر، دھوپ چھاؤں، گرمی سردی، موسموں کے تغیرات، دوستی و دشمنی، رنجشیں اور صدمے، امید و بیم، غم و مسرت۔ یہ اور اسی کے مماثل جذبات و تجربات وہ موضوع ہیں جنھیں شاعر بیان کرتا ہے، اور یہ صرف اس کے ذاتی جذبات و تجربات نہیں ہوتے بلکہ سب انسانوں کے۔ اس لیے یہ کیونکر ممکن ہے کہ جو زبان وہ ان کے بیان کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے وہ اس زبان سے مختلف ہو جو دوسرے لوگ، جو اسی کی سی حسیت اور اسی کے سے جذبات رکھتے ہیں، استعمال کرتے ہیں؟ غالباً یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ یہ ناممکن ہے۔ اس کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب شاعر اپنے ذاتی جذبات کو اپنی یا اپنے ہم مذاق لوگوں کی تسکین کی خاطر بیان کرے تو وہ اپنی ایک مخصوص زبان استعمال کرنے کا مجاز ہے۔ لیکن شاعروں کا روئے سخن صرف شاعروں سے تو نہیں ہوتا...

شاعری کا مقصد ہے ایک ایسا ہیجان پیدا کرنا جس میں لذت کا عنصر غالب ہو لیکن ہیجان نفس کی ایک غیر معمولی کیفیت کو کہتے ہیں جس میں افکار و جذبات کا معمولی رابطہ قائم نہیں رہتا۔ اگر وہ الفاظ جن سے ہیجان پیدا ہوتا ہے، بجائے خود پر زور ہوں یا جو جذبات و احساسات ان سے پیدا ہوتے ہیں ان میں درد و کرب کے عنصر کی افراط ہو تو خطرہ لاحق ہو جاتا ہے کہ ہیجان حدِ مناسب سے تجاوز کر جائے گا۔ اب اگر ہم شاعری کا ایک عنصر ایسا موجود ہو جس سے نفس مختلف کیفیتوں میں اور بالخصوص کم ہیجانی کیفیتوں میں واقف رہ چکا ہو تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ جذبے میں عام احساسات کی تھوڑی سی ملاوٹ ہو جائے گی اور یوں اس میں قدرے اعتدال آ جائے گا... چنانچہ ایسے غم انگیز واقعات و جذبات، جن میں درد و کرب کا عنصر غالب ہوتا ہے، نثر کی بہ نسبت موزوں عبارت میں، بالخصوص اگر وہ مقفیٰ بھی ہو، زیادہ قابلِ برداشت ہوتے ہیں۔ وزن سے ایک اور فائدہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کے الفاظ جذبے کے بیان کے لیے ناکافی ہوں اور بے قوت شدہ لگتے ہوں کہ پڑھنے والے کو ہیجان کی خاطر خواہ سطح پر لے جائیں تو

(سوائے ان صورتوں کے کہ شاعر بالکل بے نظم وزن و بحر انتخاب کرے) پڑھنے والے کے نفس میں وزن کے ساتھ جو احساسات لذت وابستہ ہیں اور کسی خاص وزن یا بحر کے ساتھ اس کے جو مخصوص احساسات، عام اس سے کہ وہ غم یا خوشی کے احساسات ہیں، وابستہ ہیں، ان کی بدولت الفاظ میں خود بخود ایک قوت جذبہ انگیزی پیدا ہو جائے گی اور شاعر کو جو درجۂ تہیج مقصود تھا وہ درجہ حاصل ہو جائے گی...

میں اوپر کہہ آیا ہوں کہ شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہے۔ اس کا سرچشمہ ماضی کے وہ جذبات ہوتے ہیں جنھیں سکون کے لمحوں میں یاد کیا جائے۔ شاعر ان جذبات پر غور کرتا ہے تا آں کہ ایک قسم کے رد عمل کے ذریعے وہ خود تو غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان سے مماثل نئے جذبات آہستہ آہستہ پیدا ہو کر فی الواقعہ شاعر کے نفس میں وارد ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ کیفیت نفس جس میں شعر گوئی کا عمل شروع ہوتا ہے اور اسی طرح کی کیفیت نفس میں اس کی تکمیل بھی ہوتی ہے لیکن جذبات چاہے کسی قسم کے ہوں اور چاہے ان کا درجۂ شدت کچھ بھی ہو، ان میں مختلف قسم کی لذتوں کے زیر اثر ترمیم ہو جاتی ہے چنانچہ جذبات کی نوعیت یا شدت سے قطع نظر شاعر کا نفس ان کو بیان کرتے وقت ایک مسرت بخش کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اگر فطرت کو اس بات کا اتنا خیال ہے کہ جو لوگ جذبات کے بیان کرنے کو اپنا وظیفۂ عمل بناتے ہیں ان کے لیے یہ عمل مسرت کا سرچشمہ ہو تو شاعر کو اس سبق سے فائدہ اٹھانا چاہیے اور اس بات کو ہمیشہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ وہ چاہے کسی قسم کے جذبات بیان کرے، اگر پڑھنے والے کا نفس صحت مند ہے تو اسے لذت کی ایک مقدار غالب بہم پہنچائے...

ضمیمہ: شاعرانہ عبارت

ہر قوم کے اولین شعرا کا کلام غالباً ایسے جذبات کا بیان تھا جو اصل واقعات کے زیر اثر ان کے دلوں میں فی الواقعہ پیدا ہوتے تھے وہ جو کچھ کہتے تھے قدرتی طور پر اور محض انسانوں کی حیثیت سے کہتے تھے۔ چونکہ ان کے جذبات و احساسات قوی ہوتے تھے اس لیے ان کی زبان پر جوش اور استعارہ آمیز ہوتی تھی۔ بعد کے زمانوں میں شاعر اور ایسے لوگ جو شاعر ہونے کی شہرت حاصل کرنے کے خواہش مند تھے، شاعرانہ کلام کی تاثیر دیکھ کر اور اسی قسم کی تاثیر اپنے کلام میں پیدا کرنے کی غرض سے اولین شعرا کی استعارہ آمیز زبان کی تقلید کرنے لگے اور کبھی تو

بر محل اور کبھی ایسے جذبات و احساسات کو بیان کرنے کے لیے جن کے ساتھ اس کا کوئی تعلق نہ تھا، اس کا استعمال محض رسماً کرنے لگے۔ اس طرح رفتہ رفتہ ایک ایسی زبان، وجود میں آگئی جو ہر صورت حال میں انسانوں کی اصلی زبان سے مختلف تھی۔ اس مسخ شدہ زبان کے پڑھنے یا سننے والے کی طبیعت میں ایک عجیب پریشانی پیدا ہوتی تھی۔ اسی طرح کی پریشانی اس کی طبیعت میں اس وقت پیدا ہوا کرتی تھی جب وہ اول اول حقیقی جذبات کے اظہار سے دوچار ہوتا تھا۔ دونوں صورتوں میں وہ اس کے لیے تیار تھا کہ اپنی تنقیدی قوت کو معطل کردے اور اس کے پاس سچے جذبے یا اس کے سچے اظہار کا کوئی معیار نہ تھا جس کی مدد سے وہ سچے جھوٹے کی تمیز کر سکتا۔ دونوں صورتوں میں اس کے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی تھی اس سے اسے لطف حاصل ہوتا تھا۔ چنانچہ مقام تعجب نہیں کہ وہ دونوں میں تمیز نہ کر سکتا تھا اور یہ سمجھ لیتا تھا کہ دونوں کے اسباب ایک ہی جیسے ہیں۔ علاوہ بریں شاعر اس کی نگاہوں میں ایک قابل عزت ہستی ہوتا تھا یعنی ایک باکمال اور معتبر شخصیت۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ مسخ شدہ زبان مقبول و مستحسن ہو گئی۔ جہاں شاعر پہلے صرف اتنا کرتے تھے کہ اصلی جذبوں کی زبان کو ناجائز طور پر نقلی جذبوں کے بیان کے لیے استعمال کرتے تھے، وہاں انھوں نے اب ایک قدم آگے بڑھ کر نئی نئی ترکیبیں وضع کیں جو بیں تو بظاہر جذبات کی اصلی استعارہ آمیز زبان کے نمونے پر ڈھالی ہوئی تھیں، تاہم فی الواقعہ محض ان کی اپنی جدت طرازیاں اور معقولیت و فطرت کی خود سرانہ خلاف ورزیاں ہوتی تھیں۔

یہ درست ہے کہ اولین شاعروں کی زبان چونکہ غیر معمولی مواقع پر استعمال ہوتی تھی، اس لیے وہ آئے دن کی زبان سے مختلف معلوم ہوتی تھیں لیکن وہ فی الواقعہ انسانوں کی بولی ہوتی تھی اور ایسی زبان ہوتی تھی جسے شاعر خود واقعات و جذبات کے زیر اثر استعمال کر چکا تھا اور دوسروں کو استعمال کرتے سن چکا تھا۔ اس زبان پر غالباً اوائل ہی میں وزن مستزاد ہو گیا۔ چنانچہ شاعری کی اصلی زبان آئے دن کی اصلی زبان سے اور بھی مختلف ہو گئی اور جو شخص بھی ان اولین شعرا کا کلام سنتا یا پڑھتا اس پر ایک ایسی کیفیت طاری ہوتی جو آئے دن کی زندگی میں کبھی اس پر طاری نہ ہوئی تھی۔ بعد میں جو خرابیاں شاعری کی زبان میں پیدا ہوئیں وہ اسی کا نتیجہ ہیں۔ شاعرانہ زبان کی اس خاص تاثیر سے فائدہ اٹھانے کی خاطر شاعروں نے ایک نیا مجموعۂ الفاظ و تراکیب تیار کیا جو شاعری کی اصلی زبان سے صرف اس حد تک مشابہ تھا کہ وہ دونوں آئے دن کی بولی سے مختلف تھے۔ یہ ایک اختلاف ان کا مابہ الاشتراک تھا۔ لیکن سب سے پہلے شاعروں نے،

جیسا کہ میں اوپر کہہ آیا ہوں، جو زبان استعمال کی، وہ غیر معمولی تو تھی لیکن پھر بھی انسانوں کی اصلی زبان تھی۔ ان کے بعد کے شاعر اس بات کو بھول گئے۔ اپنے دل میں یہ خیال کر کے کہ اصلی زبان استعمال کیے بغیر وہ شاعرانہ تاثر پیدا کر سکیں گے، انھوں نے اپنی ایجاد کردہ تراکیب کو اپنے لیے طرۂ امتیاز سمجھنا شروع کر دیا۔ ہوتے ہوتے وزن کا موجود ہونا بجائے خود اس مصنوعی زبان کی ضمانت بن گیا۔ چناں چہ جہاں کسی نے موزوں کلام کہنا شروع کیا، وہیں اس مخلوط اور من گھڑت زبان کی بھرمار شروع ہو گئی۔ اصلی اور نقلی شاعرانہ زبان کا امتیاز رفتہ رفتہ مٹ گیا اور لوگوں کا مذاق اتنا بگڑ گیا کہ وہ نقلی شاعرانہ زبان کو قدرتی شاعرانہ زبان پر ترجیح دینے لگے۔

رفتہ رفتہ نوبت یہاں تک پہنچی کہ لوگ شاعری کی نقلی زبان کو اس کی اصلی زبان سمجھنے لگے، بلکہ موخر الذکر کو بھول گئے۔ اس میں اگر کچھ کسر رہ گئی تھی تو وہ کتابوں کے اثر نے پوری کر دی۔ یہ خرابی ایک قوم سے دوسری قوم تک پھیلی اور تہذیب و شائستگی کی ترقی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان میں عبارت آرایانہ تکلف و تصنع بڑھتا چلا گیا، تا آں کہ لفظی کرتبوں، انوکھی ترکیبوں، پہیلیوں اور معموں کے ایک ہجانِ حق کے سے تماشے نے فطرت کی سیدھی سادی زبان کو پس منظر میں دھکیل دیا۔

O

(مغربی شعریات، محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

سجاد باقر رضوی

ورڈز ورتھ

ورڈز ورتھ کے نظریات کو بالعموم اٹھارویں اور انیسویں صدی کے درمیان حدِ فاصل تصور کیا جاتا ہے مگر دراصل ایسا نہیں ہے۔ اس کے بہت سے تصورات اٹھارویں صدی کے فکری رجحانات کی توسیع ہیں۔ مثال کے طور پر ورڈز ورتھ کا تصورِ فطرت شیفٹسبری کے تصورِ فطرت کی ارتقائی صورت ہے۔ شیفٹسبری کا تصور یہ تھا کہ فطرت کے متوازن حسن میں خدا خود کو ظاہر کرتا ہے اور انسانی کردار اور حسنِ اخلاق، اس توازن میں شمولیت کے باعث تشکیل پاتا ہے۔ ورڈز ورتھ کی نفسیات بھی اٹھارویں صدی کے تصورات کا ہی اعادہ کرتی ہے۔ اس کا تخیلہ کا تصور 'تلازمہ خیال' کے تصور پر مبنی ہے جسے اٹھارویں صدی میں ہی رواج مل چکا تھا۔ البتہ جس چیز میں ورڈز ورتھ اٹھارویں صدی سے مختلف ہے وہ اس کا شعری زبان کا تصور ہے۔

ورڈز ورتھ کے تنقیدی و اخلاقی تصورات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے بنیادی سوالات یہ تھے:

(1) انسانی فطرت میں سب سے زیادہ بنیادی اور لازمی خصوصیت کیا ہے؟
(2) اس بنیادی خصوصیت کو نکھارنے اور سنوارنے کے لیے گرد و پیش کے ماحول یا کائنات میں کون سی شے فطری طور پر مناسب ہے؟

ورڈز ورتھ کا جواب یہ تھا کہ انسان میں بنیادی، امتیازی اور اعلیٰ قدر صلاحیتیں ہیں، اس کی جبلتیں، جذبات اور تخیلات ہیں جو خارجی فطرت کے حسن، توازن اور خوبی سے متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ انسان جتنا زیادہ فطرت سے قریب اور اس سے ہم آہنگ ہوگا اتنی ہی زیادہ وہ اچھی قسم کا انسان ہوگا۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ ایسے ہی فطری انسان کی عکاسی کرے۔ اسی لیے ورڈز ورتھ نے گرد و پیش کی عام زندگی کے واقعات و حالات میں انسانی

فطرت کے بنیادی قوانین کی تلاش کی۔ یوں اس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ خارجی فطرت انسان کی ذہنی و جذباتی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور اسے ایک خاص سانچے میں ڈھالتی ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک دیہاتی زندگی میں بنیادی جذبات کے اظہار پر کم پابندیاں ہوتی ہیں اور اس لیے دیہات میں بسنے والے زیادہ صحت مند ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انسانی جذبات میں فطرت کے حسین مرقعے اور مستقل ہیئتیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔

ورڈز ورتھ کے اس تصور کو ہم رومانوی فطرتیت Romantic Naturalism کا نام دے سکتے ہیں۔ مخصوص اور منفرد کرداروں کا بلا کسی ترمیم استعمال اور متمدن زندگی کے حوالوں سے یک لخت گریز، اسے فطرتیت کا حامل بناتا ہے۔ ان کرداروں کو لطیف جذبات بخشنے اور ان میں شعری حسن تلاش کرنے میں اس کی فطرتیت میں رومانوی عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔

شعری زبان اور فطری زبان

ورڈز ورتھ کے تصورات کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ نظامِ فطرت اور اس کی مستقل ہیئتوں (Permanent forms) سے جو انسانی صلاحیت تحریک پاتی ہے وہ انسان کی فطرت و بنیادی صلاحیت ہے۔ شہری متمدن زندگی، معاشرے کے طور طریق، مختلف پیشوں کے تقاضے، سب کے سب ان خیالات و تلازمات کو پیدا کرتے ہیں جو بنیادی اور مستقل ہونے کے بجائے لمحاتی و عارضی ہوتے ہیں۔ ایسے ہی خیالات و تلازمات زبان کو متاثر کر کے اسے لمحاتی و غیر مستقل خصوصیات بخشتے ہیں۔ مستقل خیالات اور تلازمات کی حامل زبان ان لوگوں کی ہوگی جو فطرت کی گود میں پلتے ہیں اور جن کے خیالات و تلازمات فطرت کی مستقل ہیئتوں کے اثرات کے تحت استقلال حاصل کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی زبان متواتر تجربوں اور بھرپور احساس کی زبان ہوتی ہے اس لیے زیادہ مستقل ہوتی ہے۔

فوری ابلاغ اور مستقل زبان کے حق میں تو نوکلاسیکی شعرا بھی تھے مگر ان کا خیال یہ تھا کہ زبان میں استقلال 'عمومیت' اور 'تعقلی تصورات' کے ساتھ مطابقت کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ جس کے سبب سے زبان روزمرہ کے عام بول چال کی غیر مستقل زبان سے بالاتر ہو کر مستقل ہو جاتی ہے اس کے برعکس ورڈز ورتھ کا خیال یہ تھا کہ 'عمومیت' اور 'تعقلیت' کی زبان کی کوئی جڑ نہیں ہوتی۔ زبان میں استقلال اس مناسبت سے پیدا ہوگا جس مناسبت سے اس کا تعلق گرد و پیش کی ٹھوس حقیقت سے ہوگا۔

ورڈز ورتھ اور نوکلاسیکی شاعروں کے 'شعری زبان' کے تصور کا فرق دراصل بنیادی انسانی فطرت کے بارے میں ان کے تصورات کا فرق ہے۔ اٹھارویں صدی کی بنیادی انسانی فطرت شہری متمدن زندگی کے معیاری انسانوں کے معیاری جذبات تھے جب کہ ورڈز ورتھ کے نزدیک بنیادی انسانی فطرت کسانوں اور گڈریوں کے معصوم جذبات، پر خلوص احساسات اور ان کے سیدھے سادے فرائض تھے پس اگر کسانوں اور گڈریوں کی زندگی بنیادی انسانی فطرت کا اظہار ہو تو حقیقی زبان بھی انھیں کی زبان ہوگی۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک 'شعری زبان' اس زبان کا انتخاب ہے جو فی الواقع انسان بولتے ہیں۔ چونکہ انسانوں سے اس کی مراد 'فطری انسان' ہیں اس لیے ایک طرف تو وہ زبان کے سلسلے میں طبقاتی درجہ بندی کو ختم کر دیتا ہے اور دوسری طرف 'انتخاب' کہہ کر وہ 'شعری زبان' کو مقامی و دیہاتی خصوصیات سے آزاد کر کے اُسے عمومی حیثیت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ:

"شاعری انسانوں کی فطری زبان میں ہونی چاہیے۔"

اس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو مطلب نکل سکتے ہیں۔ اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ کسانوں، گڈریوں اور عوام الناس کی زبان استعمال کی جائے تو ایسی زبان تو خود ورڈز ورتھ نے اپنی چند نظموں کے علاوہ کہیں استعمال نہیں کی۔ مقامی بولیوں کے مخصوص محاوروں کا اس کی شاعری میں کہیں گزر نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ محض ان الفاظ کا قائل ہے جو روزمرہ کی بول چال میں استعمال نہ ہوتے ہوں۔ اس بات کا ایک دوسرا مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ ورڈز ورتھ عوام الناس کی زبان سے محض جذبہ اور خلوص کی زبان مراد لیتا ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل بیانات کی روشنی میں یہی بات بالکل واضح ہو جاتی ہے:

(1) "شعری زبان انسانوں کی حقیقی زبان کا انتخاب ہونی چاہیے۔"

(2) "اظہار میں سلاست و سادگی ہونی چاہیے۔"

علاوہ ازیں وہ خود کہتا ہے کہ انتخاب الفاظ کے باعث عوام الناس کی زبان روزمرہ کے عامیانہ پن سے پاک ہو شعری زبان بن جائے گی۔

شعری زبان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے ورڈز ورتھ بھی کبھی نوکلاسیکی نظریات کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے:

(1) "شاعر کو عام انسانوں کی زبان استعمال کرنی چاہیے۔"

(2) "شاعر کو ان اصولوں کو اپنانا چاہیے جنھیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شاعروں نے اپنایا ہے۔"

یہاں ورڈز ورتھ کا مطمح نظر یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان میں ایک ایسا بنیادی جوہر ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے اور جسے ہر خاص و عام سمجھ سکتا ہے۔ جب کوئی شاعر برائے تصنع اس بنیادی جوہر سے گریز کرتا ہے تو یہ بات شاعری کے لیے نقصان دہ ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دوسرے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ورڈز ورتھ شاعری میں بعض مستقل اقدار کا حامی ہے اور وہ محض مقامی و منفرد خصوصیات کے بجائے ان عمومی آفاقی خصوصیات کے حق میں ہے جن کے باعث شاعری مستقل حیثیت حاصل کر لیتی ہے البتہ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنی چاہیے کہ اس کے نزدیک عمومی و آفاقی خصوصیات خارجی و داخلی فطرت کی خصوصیات ہیں نہ کہ پہلے سے متعین کیے ہوئے عمومی طور طریقے اور تعقلی نظریات۔

ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شعری زبان واضح 'حیاتی کیفیت' کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس لیے اگر اس کیفیت میں احتیاط کے ساتھ الفاظ کا انتخاب ہو تو وہ استعاروں اور محاسن کلام کے باعث زندہ زبان ہوگی اور ساتھ ہی پر شکوہ اور رنگا رنگ ہوگی۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک استعارے کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور جذباتی استعاراتی زبان کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ یہی اوائل تہذیب کی زبان تھی۔ قدیم زمانے کے شاعر فطری طور پر شدید جذبات کے ساتھ استعاراتی زبان میں شعر کہتے تھے۔ اٹھارہویں صدی میں شدید جذبات کی زبان کے بجائے خطابت کی شعوری زبان استعمال ہونے لگی اور یہ اصل زبان کی بگڑی ہوئی صورت تھی۔ پس ورڈز ورتھ شاعری سے دو خصائص کا تقاضہ کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس میں شدت جذبات ہو اور دوسرے یہ کہ وہ خلوص کی حامل ہو۔ تاہم ورڈز ورتھ کی شاعری کو "سکون کی حالت میں جذبے کی بازیافت" (Emotion recollected in tranquility) بھی کہتا ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ 'شدت جذبات' کی شرط میں ترمیم بھی کر دیتا ہے، اس لیے کہ یہاں ورڈز ورتھ شاعری میں 'آمد' کے بجائے 'آورد' کا تصور دیتا ہے یوں کہ 'جذبے کی بازیافت' شعوری کوشش کا نتیجہ ہوگی۔ علاوہ ازیں ورڈز ورتھ شاعری میں شعور کے عمل دخل کا قائل بھی ہے اور آخری عمر میں تو وہ فن کاری کا بہت زیادہ قائل ہو گیا تھا جیسا کہ وہ خود ایک دوست کو لکھتا ہے:

"نظم کوئی عام تصورات سے بہت زیادہ فنی مشق کی متقاضی ہے۔"

شاعری کا مقصد

ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کا جواز محض اس صورت میں ہے کہ وہ قاری پر نفیس اثرات مرتسم کرے۔ اس کی نظر میں شاعری محض شاعر کے ذاتی تزکیہ نفس کے لیے نہیں ہوتی۔ وہ شاعری کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کی نظر میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری کے ذریعے درس دے:

"عظیم شاعر لوگوں کے احساس کی تعلیم کرتا ہے۔ انھیں ان کے احساسات سے روشناس کرتا ہے، احساس کو شائستگی، پاکیزگی اور استقلال عطا کرتا ہے مختصراً یہ کہ وہ احساسات کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ یعنی ابدی فطرت سے جس سے تمام اشیا کو تحریک ملتی ہے۔"

فطرت سے ورڈز ورتھ کی مراد ایک طرف تو خارجی فطرت ہے جس کے زیر اثر زندگی بسر کرنے والے متمدن زندگی کی برائیوں اور معاشرے کی خرابیوں سے دور رہتے ہیں اور دوسری طرف فطرت سے اس کی مراد انسانی فطرت ہے، دوسرے لفظوں میں عام انسانیت کا شعور۔ اس کے نزدیک شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ قارئین کے سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرے اور ان میں اعلیٰ احساسات کی تحریک کرے۔ وہ کہتا ہے:

1. "شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی عظیم سلطنت کو جذبہ اور علم سے منظم کرے۔"
2. قارئین میں انکساری اور شائستگی پیدا کرے تاکہ وہ پاکیزہ جذبات اور ارفع خیالات کے حامل ہو سکیں۔"

اس طرح ورڈز ورتھ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری انسانی کردار کے حق میں عناصر مثلاً برے جذبات، تعصبات، بد طینتی و بداخلاقی کا تزکیہ کرتی ہے۔

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈز ورتھ شاعری سے مندرجہ ذیل تقاضے پورے کرانا چاہتا ہے:

(1) شدت جذبات اور خلوص کا تقاضہ (2) اخلاقی تقاضہ

اس طرح فنی تقاضوں کو نظرانداز کر کے ورڈز ورتھ جذباتی، اخلاقی اور پروپیگنڈے کے حدود میں داخل ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نظریات کے تحت شاعری کی پرکھ کے لیے فنی معیارات کے بجائے اخلاقی، سیاسی اور مذہبی معیارات ضروری ہو جاتے ہیں۔ موضوع اسلوب سے

زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور یوں اعلیٰ شاعری کا معیار یہ بن جاتا ہے کہ اس میں اصلاح، پروپگنڈہ، نیک ارادہ، خلوص اور شدید جذبات ہوں اور اس کا موضوع صداقت و خوبی کا حامل ہو۔ اس کے باوجود جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے ورڈز ورتھ شاعری کی مسرت کا بھی قائل ہے، اور اخلاقی درس کے ساتھ مسرت کو بھی شاعری کا مقصد گردانتا ہے۔

شعری صداقت و شعری مسرت

ورڈز ورتھ کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا موضوع ایسی صداقت ہے جو انفرادی اور مقامی ہونے کے بجائے عمومی اور کلی ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

3 "شاعری کا موضوع صداقت ہے: جس کا انحصار خارجی شواہد پر نہ ہو بلکہ جو جذبے کے ذریعے جیتی جاگتی صورت میں دل میں اتر جائے۔"

2 "شاعر پر صرف ایک پابندی ہوتی ہے اور وہ ہے انسانوں کو مسرت بخشنے کی پابندی۔ اس لیے کہ اس کے پاس وہ معلومات ہوتی ہیں جن کی اس سے توقع ہوتی ہے — جن کی اس سے توقع ہوتی ہے بہ حیثیت وکیل، ڈاکٹر، جہاز ران، ماہر نجوم یا سائنس دان کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے۔"

ورڈز ورتھ 'انفرادی و مقامی' اور 'عمومی و کلی' صداقتوں میں تمیز کرتا ہے۔ یہ فرق اس فرق کے مماثل معلوم ہوتا ہے جو ارسطو نے تاریخی صداقت اور شاعرانہ صداقت کے مابین کیا تھا۔ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ شعری صداقت کلی ہو تا کہ وہ قارئین پر اثر کر سکے۔ یہ صداقت، ایمان اور یقین کی قوت اپنے ساتھ رکھتی ہے۔ ہم اس پر فوری طور پر ایمان لے آتے ہیں۔ 'مقامی و انفرادی صداقت' میں ایمان اور یقین کی قوت نہیں ہوتی۔ مورخ یا سوانح نگار کی بات پر ایمان لانے کے لیے ہمیں پہلے اس کے وسائل کی صحت پر یقین کرنا ہوتا ہے، پھر یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ اس نے کتنی ایمانداری سے ان وسائل کا استعمال کیا ہے۔ اس کے برعکس، بہ قول ورڈز ورتھ 'شاعرانہ صداقت' کے لیے کسی خارجی شہادت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ انسان کے دل میں جذبے کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے اور اس لیے یہ اپنی شہادت آپ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ہم ان صداقتوں کی شناخت کر لیتے ہیں مگر یہ شناخت تاریخی صداقت کی شناخت کی طرح محض کسی امر واقعہ کی شناخت نہیں ہوتی۔ اس سے ورڈز ورتھ کا غالباً یہی مفہوم معلوم ہوتا

ہے جس مفہوم میں کیٹس نے بعد ازاں 'تقریباً یاد' شعر (almost a remembrance) کی اصطلاح استعمال کی۔

یوں تو شاعرانہ صداقت کے مسئلے میں ورڈز ورتھ ارسطو کا ہم خیال نظر آتا ہے مگر دوسری باتوں میں وہ اس سے اختلاف بھی کرتا ہے مثلاً جذبے کی اہمیت کے سلسلے میں ارسطو اور افلاطون دونوں ورڈز ورتھ کے نظریات کے مخالف نظر آئیں گے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے مقابلے میں ورڈز ورتھ اس لیے زیادہ وسیع نظر آتا ہے کہ وہ اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی (عام انسانی فطرت) کا عکس مسرت بخش کیوں ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی نمائندگی کو:

(1) عمومی اور کلی ہونا چاہیے۔

(2) اس میں ایمان اور جذبے کی قوت ہونی چاہیے۔

(3) اس سے ہمارے اندر کا بنیادی نفسیاتی احساس متاثر اور روشن ہونا چاہیے۔

ورڈز ورتھ مزید وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ہمارے اندر کی نفسیاتی ساخت کائنات کے متوازی ہے اور اس کا عمل کائنات کے عمل کا مماثل ہوتا ہے۔ شاعر ان صداقتوں کو جو عمومی اور کلی ہوتی ہیں محض اس لیے پیش کرتا ہے کہ اس کی حیثیت بقول ورڈز ورتھ اس انسان کی ہے جو اپنے جذبات اور اپنے ارادوں میں مگن رہتا ہے اور جو دوسرے انسانوں سے زیادہ زندگی کی داخلی قوتوں سے مسرت و شادمانی حاصل کرتا ہے۔ وہ کائناتی عمل میں اسی قسم کے جذبات اور ارادوں کا سراغ لگا کر خوش ہوتا ہے اور جب انہیں نہیں پاتا تو ان جذبات اور ارادوں کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے شاعر مسرت بخشتا ہے، اس علم کے ذریعے جو اس کے پاس وکیل، ڈاکٹر، جہاز ران، نجومی اور سائنس دان کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری کی قدر اسی مسرت میں مضمر ہے۔ شاعر مسرت بخشتا ہے اور شاعری کا یہ عمل کسی برائی پر محمول نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ کام صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو زندگی کو محبت کی نظر سے دیکھے۔ انسان کی بنیادی فطرت یہ ہے کہ وہ اصول مسرت کے حوالے سے علم حاصل کرتا ہے، محسوس کرتا ہے، حرکت کرتا ہے اور زندہ رہتا ہے۔ بقول ورڈز ورتھ

"ہم میں ہمدردی کا جذبہ محض مسرت کے ذریعے سے پیدا ہوتا ہے۔ میری بات کو غلط نہ سمجھیے، جب بھی ہم غم سے ہمدردی کرتے ہیں تو دیکھا یہ جاتا ہے

موجود ہے۔ یہ کسی ماورائی شے معلوم ہوتی ہے۔

گرد و پیش کی دنیا پر متخیلہ کا عمل

ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ شاعری میں "عام زندگی کے حالات و واقعات میں متخیلہ کی رنگ آمیزی" ہوتی ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ایسے موضوعات جو عام زندگی سے حاصل کیے جاتے ہیں متخیلہ کی رنگ آمیزی کے سبب شعری موضوعات کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> "شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ اشیا کو اس طرح استعمال نہ کرے جیسی وہ ہیں بلکہ اس طرح جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح نہیں جیسا کہ ان کا حقیقی وجود ہے بلکہ اس طرح جیسے وہ احساسات اور جذبات کے سامنے خود کو پیش کرتی ہیں۔"

یہاں بھی ورڈز ورتھ کسی نفسیاتی راہ پر زور نہیں دیتا وہ محض متخیلہ کے تخلیقی عمل کو واضح کرتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل اسے خارجی فطرت میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ چاند دیگر مظاہر فطرت کو نئے رنگ اور نئے زاویے عطا کرتا ہے اور انھیں نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اسی طرح فطرت کے متوازی اعلیٰ ذہنوں کی مثلاً شاعروں کی متخیلہ ہوتی ہے جو فطرت کی طرح مظاہر اور اشیا کی تخلیق کر سکتی ہے۔ ایسے اعلیٰ ذہن ان دیکھی دنیا کے ساتھ رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ انھیں آزادانہ قوت ارادی نصیب ہوتی ہے۔ اس طرح متخیلہ وجدان یا بالاتر عقل کے مترادف ہو جاتی ہے جو اشیا کی اصل حقیقت اور ان کی ماہیت کا عرفان عطا کرتی ہے۔ بالآخر یہ متخیلہ عشق کے مماثل بھی ہو جاتی ہے یعنی انسان، کائنات اور خدا کا عشق۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک متخیلہ ایک ایسی قوت بھی ہے جو ایسی تمثالوں کو پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جن میں آفاقی تصورات مجسمی صورت میں وارد ہوتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے تصورات کے مطابق متخیلہ کی حدیں نفسیات کی سطح سے لے کر مذہبی روحانیت کی سطح تک پہنچتی ہیں۔

متخیلہ (imagination) اور متصورہ (fancy)

ورڈز ورتھ، کولرج کے بتائے ہوئے متخیلہ اور متصورہ کے فرق کو نہیں مانتا۔ وہ ان دونوں قوتوں کو تخلیقی قوتیں سمجھتا ہے۔ وہ لوگوں کے اس رویہ پر معترض ہے کہ وہ ان قوتوں کو محض

یادداشت کا آلۂ کار سمجھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ متخیلہ مختلف النوع اشیا کو ایک اکائی بخشتی ہے یعنی کثرت کو وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ اسے وحدت کو کثرت میں تبدیل کرنے والی صلاحیت بھی مانتا ہے۔ گویا اس کے نزدیک متخیلہ ترکیبی (synthetic) قوت بھی ہے اور تجزیاتی (analytic) بھی۔ مگر جب ورڈز ورتھ متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت کی بات کرتا ہے تو شاید وہ اسے محض ترکیبی صلاحیت سے زیادہ بڑی صلاحیت سمجھتا ہے۔

ورڈز ورتھ، کولرج کی متصورہ کی تعریف کو مبہم سمجھتا ہے۔ کولرج کے مطابق متصورہ کا کام محض یہ ہے کہ وہ مختلف اشیا میں کوئی رابطہ دریافت کرے۔ متصورہ کے برعکس متخیلہ کو وہ ترکیبی و تخلیقی صلاحیت سمجھتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ یہ دونوں قوتیں اشیا کو مجتمع کرتی ہیں اور ان میں رابطے قائم کرتی ہیں۔ یعنی ورڈز ورتھ کے نزدیک متخیلہ کی طرح متصورہ بھی تخلیقی صلاحیت ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ورڈز ورتھ، کولرج کے قائم کیے ہوئے فرق کو بہ نظر غائر نہیں دیکھا۔ کولرج کے نزدیک متخیلہ ترکیبی و تخلیقی صلاحیت ہے جب کہ متصورہ اشیا میں سرسری رابطہ تلاش کرتی ہے۔ اس طرح کولرج فی الحقیقت 'تلازمۂ خیال' کی نفسیات اور 'ماورائیت' کے فلسفے میں فرق ظاہر کرتا ہے اور یوں بین السطور میں وہ متصورہ کو تلازماتی نفسیات اور متخیلہ کو ماورائی فلسفے کے ساتھ متعلق کرتا ہے۔ متخیلہ اور متصورہ میں ایک فرق ورڈز ورتھ یہ بھی بتاتا ہے کہ متصورہ محض متعین اور مخصوص اشیا کو برتتی ہے جب کہ متخیلہ کا تعلق غیر متعین اور لامحدود اشیا سے ہوتا ہے (یہاں ورڈز ورتھ، کولرج سے متفق ہے) ورڈز ورتھ کی اس وضاحت کا ایک مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ وہ متصورہ اور متخیلہ کے عمل کے حوالے سے خوبصورت اور ارفع میں فرق کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں متصورہ خوبصورت اشیا کی اور متخیلہ ارفع اشیا کی تخلیق کرتی ہے۔ اس بات کا دوسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ متخیلہ کی تمثال کاری (imagery) ایک سنجیدہ عمل ہے۔ اس کے برخلاف متصورہ کی صلاحیت محض عقلی بازیگری کے مترادف ہے۔ وہ اشیا میں رابطے تو ضرور تلاش کرتی ہے، مگر غیر متعین اور لامحدود کو تخلیقی طور پر نہیں برت سکتی۔ متخیلہ اور متصورہ کا یہ فرق سترھویں اور اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کو مسترد کر دیتا ہے۔

انسانی رابطے

ارسطو مختلف اقسام کی شاعری کی مخصوص مسرتوں کا ذکر کرتا ہے مگر ورڈز ورتھ کی طرح یہ

نہیں کہتا کہ شاعر چاروں دانگ عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے، گویا ارسطو ورڈز ورتھ کی طرح مسرت کو، کائنات کا اخلاقی اصول نہیں سمجھتا۔ سڈنی اور ورڈز ورتھ دونوں شاعری کے جذباتی تاثر میں یقین رکھتے ہیں مگر سڈنی کے خیال میں شاعر ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو عام قارئین کے لیے قابل تقلید ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کا نظریہ ہے کہ شاعر انسان کی جبلت اور فطری عظمت کو خراج تحسین پیش کرتا ہے۔

ورڈز ورتھ اپنے نظریات کے اعتبار سے ڈرائیڈن اور جانسن سے بھی مختلف ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے نزدیک شاعر انسانی فطرت یا 'عمومی انسانی فطرت' کی ہو بہو عکاسی سے مسرت فراہم کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ نہ تو سڈنی کی طرح شاعری کی بنائی ہوئی پاکیزہ دنیا کی بات کرتا ہے اور نہ ڈرائیڈن کی طرح تشبیہاتی مشابہات کی۔ نہ ہی وہ صفائی زبان و بیان کو مسرت کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ انسانی ذہن اور فطرت کے عمل کی بنیادی ہم آہنگی کو ٹھوس حیاتی سطح پر پیش کرنے کی صلاحیت شاعری میں مسرت کا باعث ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

(1) انسانی ذہن اور فطرت میں بنیادی ہم آہنگی کے باعث، انسان کا ذہن فطرت کے حسین مرقعوں اور دلچسپ خواص کا آئینہ دار ہوتا ہے۔
(2) سائنس کے برخلاف شعری اظہار جذباتی ہوتا ہے۔
(3) شاعرانہ صداقت جذبے کی مدد سے انسان کے دل میں جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے۔
(4) شاعری تمام علوم کی جان اور ان کا جوہر ہے۔
(5) شاعر انسانی فطرت کا محافظ ہے اور ہر سمت انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔
(6) شاعر عظیم انسانی مملکت کو جذبے اور علم سے منظم کرتا ہے۔

یوں ورڈز ورتھ کے نزدیک شاعری تمام انسانوں کو آپس میں اور انھیں فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کے عمل سے مسرت بخشتی ہے۔ شرط یہ ہے کہ اس کا موضوع انسان اور فطرت کی ہم آہنگی اور اس کا اظہار حیاتی اور ٹھوس ہو۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے نزدیک سائنسدان کی ایجادات اور اس کی دریافتوں کو بنیادی انسانی اور فطری اقدار کے ساتھ مربوط کرنا بھی شاعر کا کام ہے۔ یوں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلانے کا کام مسرت بخش ہوتا ہے۔

ورڈز ورتھ کا کہنا ہے کہ شاعر بحیثیت انسان انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن اس بات سے متفق ہو سکتے تھے مگر وہ ورڈز ورتھ کے فطری انسان کے تصور سے متفق نہ

ہوتے۔ ورڈز ورتھ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے ناقدوں کی طرح ورس کا لفظ استعمال نہیں کرتا کیونکہ اس کے یہاں مسرت ایک اخلاقی اصول بن جاتی ہے۔ اسے کائنات اور انسان دونوں میں مسرت کا اصول کارفرما نظر آتا ہے کیونکہ اس کی سطح خلاقی ہے۔ اسی طرح شاعری میں کسی واقعاتی حقیقت کا ٹھوس اور حیاتی اظہار مسرت کا باعث بنتا ہے اور اس مسرت کی آفاقی اور کائناتی حیثیت ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ چونکہ جذبہ علم کے حصول کا ذریعہ ہے اس لیے شاعری جذبہ کو فروغ دے کر انسان کی تذلیل نہیں کرتی۔ جذبات، احساسات اور مسرت انسان کے لیے مضر نہیں بلکہ مفید ہیں۔ اس لیے کہ وہ علم کے حصول کا ذریعہ ہیں اور محبت کرنا سکھاتے ہیں۔ اس طرح ورڈز ورتھ کے نظریات افلاطون کے اعتراضات کا افلاطونی زبان میں بھرپور جواب ہیں۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رضوی، اشاعت 1966، ناشر: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)

محمد احسن فاروقی

کالرج کی بائیوگرافیہ لٹریریا

(1)

یورپ کی تنقید نگاری میں ارسطو کی 'بوطیقا' کے بعد سب سے اہم تصنیف کالرج کی 'بائیوگرافیہ لٹریریا' ہے۔ یہ تصنیف ایک دم شروع ہو جاتی ہے اور کالرج ہم کو بتانے لگتا ہے کہ اس نے سوانح کا طریقہ اس لیے اختیار کیا ہے کہ اپنے منتشر خیالات میں ایک ترتیب پیدا کرے اور اس طرح اپنے سیاسیات، مذہب اور فلسفے پر خیالات کو جوڑ دے اور فلسفے سے اخذ کیے ہوئے اصولوں کو شاعری اور تنقید کے کام میں لاتا ہوا دکھائے۔ آخری موضوع کے سلسلے میں اس کی خاص توجہ ادبی زبان یا طرز پر بحث ہے اسی کو وہ واضح کرنا چاہتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ شاعری کی فطرت کا اندازہ بھی لگانا چاہتا ہے۔ جو لوگ کالرج سے پہلی کی تنقید سے واقف ہیں ان کو ان سرسری جملوں ہی سے محسوس ہو جاتا ہے کہ تنقید نگاری ایک بالکل نئی راہ پر چل کھڑی ہوئی ہے۔ کلاسیکی تنقید کے پیروؤں کے پاس کچھ بندھے اصول تھے جن پر عمل کرنا اور کرانا ان کا تمام کام تھا۔ جرمن فلسفیوں نے انسان کی فطرت کے تصورات قائم کرنا شروع کر دیے تھے۔ وہ انسان کے ہر عمل کے اصول کی تشکیل شروع کر دی تھی۔ شعر کیا ہے؟ شاعر کی فطرت میں کیا خصوصیات ضروری ہیں؟ طرز ادا کی روایات کہاں تک صحیح ہے اور انھیں کیسے صحیح ہونا چاہیے؟ یہ سب سوالات اہم ہو گئے تھے۔ کالرج ان ہی پر تنقید کی بنیاد رکھنا چاہتا ہے بلکہ رکھ چکا ہے اور اب بتانا چاہتا ہے کہ یہ سب کیسے ہوا اور کیسے ہوتا ہے۔ فلسفہ یعنی مابعد الطبعیات اور ادب کا رشتہ جوڑا جا چکا ہے۔ اب سے ادب کو سمجھنے اور پرکھنے میں فلسفہ کام دے گا۔ یہ ایک نیا قدم ہے جو تنقید کو بھی علم کے دائرے میں لاتا ہے۔ شاعر کی فطرت کو جان کر اس کا ایک عام تصور بنایا جائے گا اور اس کے موافق ہر نئے شاعر کو دیکھا جائے گا۔ اگر وہ اس تصور کے قریب نہیں آتا تو وہ ہیچ ہے

اصولوں کا کتنا ہی پابند کیوں نہ ہو اسے شاعر نہ کہا جائے گا۔ وہ زمانہ گیا جب کہ ظاہری معیار کی پابندی سب کچھ تھی۔ اب روح کے آہنگ پر نظر کی جائے گی، اس کے حساب سے شاعر کی حیثیت کا تعین ہوگا۔

ظاہر ہے کہ اس عمل میں فنکار کی ہستی اور اس کی انفرادیت اہم مقام رکھے گی اسی لیے فطری طور پر کالرج کو اپنے ادبی تجربات کو ہی بیان کرنے سے کام چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے ایک اسکول کے معلم کا ذکر کرتا ہے۔ انھوں نے اسے یہ سکھایا تھا کہ شاعری میں اپنی ایک الگ منطق ہوتی ہے جو سائنس کے اصولوں کی طرح مستحکم ہوتی ہے اس لیے ہر بڑے شاعر کے کلام میں ہر لفظ کے انتخاب اور مقام کا سبب دیا جا سکتا ہے۔ یہ معلم بے معنی فقروں، استعاروں، تاثرات وغیرہ کو بڑی بے دردی سے ختم کیا کرتے تھے۔ ان کی رہنمائی پر چل کر کالرج کو محسوس ہوا کہ قدما چاہے کتنے کامل ہوں مگر وہ اس کے لیے اتنے سچی چیز نہیں ہو سکتے تھے جتنے کہ ہم عصر۔ چنانچہ مسٹر باؤلز کے سانٹوں میں اسے ایک بڑی حقیقت دکھائی دی۔ وہ حقیقت ایک دوست ہی دوسرے دوست میں دیکھ سکتا ہے۔ باؤلز نے اس کو کیف کے عالم میں گم کر دیا مگر اس کی رائے کو ماننے والا تنہا وہ ہی تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اس کے تمام ہم عصر کا مذاق پوپ کے مدرسۂ شاعری اور فرانسیسی کلاسیکیت کے موافق بنا تھا۔ اس مدرسے کی شاعری میں کالرج کو یہ دکھائی دیا کہ خوبی کا معیار عادت ہے۔ اس کا موضوع تہذیب یافتہ لوگوں کے اطوار ہیں، اس کی طرز محض ابیات ہیں جن میں کوئی چھوٹی ہوئی بات رقم کر دی جاتی ہے۔ خیالات اور طرز سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نثری باتوں کا ایک گڑی بندھی شاعرانہ زبان میں ترجمہ کر دیا جاتا ہے۔ کالرج نے اس عالم میں باؤلز کی تعریف کی اور ایک بحث چھڑ گئی۔ اس بحث میں مخالفین نے قدما کی مثالیں پیش کیں مگر اس کے لیے قدما حق اور قدرت اور منطق اور زبان کے آفاقی قوانین سے زیادہ اہم نہ تھے۔ اس نے کوشش کی کہ اپنی رایوں کی بنیاد مستحکم فلسفی اصولوں پر رکھے اور انسان کے دماغ کی قوتوں سے بحث کرے اس طرح پر اس نے دو کلیے قائم کیے ایک یہ کہ عمدہ شاعری وہ ہے جس کا لطف بار بار پڑھنے سے بڑھتا ہی جائے دوسرا یہ کہ جن اشعار میں الفاظ کو بدل دینے سے فرق نہیں پڑتا وہ بالکل بیکار ہوتے ہیں۔ اس طرح شاعر کا کلام جب ہی اہم ہو سکتا ہے جب کہ اس کے ساتھ داخلی جذبات وابستہ ہو جائیں۔ اسی بنا پر کالرج کہنے لگا کہ ملٹن اور شیکسپیر جیسے شاعروں کے کلام میں اگر ایک لفظ اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے یا بدل دیا جائے تو پورے معنی ختم ہو جاتے

ہیں۔ انگریزی میں ڈون سے کاؤلی تک کے شاعر عجیب خیالات کو عام انگریزی میں ادا کرتے
ہیں مگر ان کے بعد کے یعنی کلاسیکی عہد کے شاعر عام خیالات کو بناوٹی زبان میں پیش کرتے
ہیں۔ اول الذکر ذہن کے لیے دل کی قربانی کرتے ہیں آخر الذکر ذہن اور دل دونوں کو
دکھاوے کے لیے مٹا دیتے ہیں اس لیے کالرج کی توجہ برنز اور کاؤپر پر بھی جو قدرتی خیالات کو
قدرتی زبان میں ادا کرتے تھے اور اس طرح دل اور دماغ میں آہنگ پیدا کرتے تھے
چنانچہ کالرج نے ان دو کی پیروی کی اور اپنی اس سلسلے میں کامیابی کی مثالیں اقتباس کرتا ہے۔
دوسرے باب میں اعلیٰ شاعروں کی بدمزاجی پر بحث شروع ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ کی
اوائل عمر کی شاعری پر تبصرہ ہوتا ہے اور شاعری میں کمال کا ذکر آتا ہے۔ یہاں چوتھی دفعہ ہمیں
کالرج 'تخیل' کی بابت اپنی رائے دیتا نظر آتا ہے۔ وہ صرف یہ بتاتا ہے کہ تخیل (Imagination)
اور محاکات (Fancy) دو مختلف چیزیں ہیں یا آخر الذکر اول الذکر کا نچلا درجہ ہے۔ ملٹن اول الذکر
کی اور کاؤلی آخر الذکر کی مثال ہیں۔ وہ خیال کرتا ہے کہ اگر ان دو قوتوں کی مکمل تشریح ہو جائے تو
فنون کی عام طور اور شاعری کی خاص طور پر مکمل تعریف ہو سکتی ہے اور ایسے اصول قائم کیے
جاسکتے ہیں جو شاعری کی جانچ میں ہمیشہ مفید ہوں۔ وہ بتاتا ہے کہ ورڈز ورتھ نے اس سلسلے
میں اہم کوشش کی ہے۔ ورڈز ورتھ نے شاخوں اور پھلوں کی تصویریں کھینچ دی ہیں کالرج تنا اور
جڑ شامل کر دینا چاہتا ہے مگر اس اہم مقصد سے وہ ذرا الگ ہو جاتا ہے۔ اور دس ابواب میں یعنی
پانچویں باب سے لے کر تیرھویں تک تمام فلسفوں کا جائزہ لیتا ہے۔ 'تخیل' کے سلسلے کی یہ سب
تمہید ہی ہے۔ تیرھویں باب کی سرخی (Imagination or Esemplastic Power) ہے۔
مگر اس میں بھی موضوع پر آنے سے وہ انکار ہی کرتا ہے اور آخر میں دو چھوٹے پیراگراف لکھ
مارتا ہے۔ وہی قوت تخیل کی تعریف میں سب کو ٹھہرتے ہیں، ان کا ترجمہ یہ ہے:

"تخیل کو میں یا تو ابتدائی یا ثانوی سمجھتا ہوں۔ ابتدائی تخیل کو میں زندہ
طاقت سمجھتا ہوں جو انسانی سمجھ کا خاص محرک ہے۔ یہ محدود ذہن میں
میں لامحدود خالق کی قوت تخلیق کا عکس ہے۔ ثانوی تخیل کو میں ابتدائی
کی آواز بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری قوت ارادہ کے ساتھ رہتی ہے مگر
پھر بھی اپنی حرکت میں ابتدائی کی طرح ہے۔ یہ تخیل کو عمل میں لانے
کے لیے چیزوں کو حل کرتی ہے، پھیلاتی ہے، بکھیرتی ہے۔ جہاں یہ

عمل ناممکن ہوتا ہے وہاں بھی اور ہمیشہ تو وحدت پیدا کرتی ہے۔ یہ خاص
طور پر زندہ ہے جیسے کہ تمام چیزیں ساکت اور مردہ ہیں۔"
"محاکات کے پاس اور کوئی کام نہیں ہے سوائے اس کے کہ وہ ساکت
اور محدود اشیاء سے کھیلے۔ محاکات حافظہ کا ایک جزو ہے۔ یہ زمان و
مکان سے بالاتر ہو جاتا ہے جب کہ وہ شامل ہو جاتی ہے اور تبدیل ہو جاتی
ہے قوت ارادہ کے اس جزو سے جس کو ہم انتخاب کہتے ہیں مگر عام
حافظے کے ساتھ محاکات اپنا تمام مواد بنا بنایا حاصل کرتی ہے۔"

ان ٹکڑوں پر جدید نفسیاتی تنقید نے بہت زور دیا ہے۔ اس نظریہ میں لاک کے مادی فلسفہ
کے خلاف اور جرمنوں کے روحانی فلسفے کے مطابق تمام تر زور خدا کے کائنات کی روح پر ہے۔
کالرج کے دور میں اس کی اہمیت زیادہ تر فلسفیانہ تھی مگر آج کل جب کہ تنقید کو زیادہ تر نفسیات پر
مبنی کیا جاتا ہے اس کی نفسیاتی نقطۂ نظر سے اہمیت کو سراہا جاتا ہے۔ تخیل کے سلسلے میں یہ تعریف آخری
لفظ تو نہیں مگر ایک دائمی حقیقت کو دائمی الفاظ کا جامہ دے دینے کی کامیاب کوشش ضرور ہے۔
'بایوگرافیہ' کے سب سے زیادہ اہم ابواب چودھویں سے لے کر بیسویں تک ہیں۔ ان
میں نہ صرف شاعری میں تخیل کے کرشموں کی طرف اشارے ہیں بلکہ جدید شاعری کے فن پر اور
طرز ادا پر وہ باتیں کہی گئی ہیں جن کی قیمت دائمی ہے اور جو تنقید نگاری کا اعجاز ہیں۔ کالرج اپنی
ورڈز ورتھ سے دوستی کے دور کا نقشہ کھینچتا ہے۔ اس دور میں اس کی ورڈز ورتھ سے جو باتیں
ہوئیں ان میں دو موضوع اہم تھے ایک وہ قوت جو فطرت کی نقل کر کے قاری کے ذہن کو حقیقت
سے آشنا کرتی ہے۔ دوسری وہ طاقت جو تخیل کے رنگوں کے ذریعہ حقیقت کو بدل کر دلچسپی پیدا
کرتی ہے۔ ایک قدرتی منظر میں سایہ اور نور جو چاندنی کی روشنی سے پیدا ہوتا ہے یہ ثبوت دیتا ہے
کہ دونوں قوتوں کو ملایا جا سکتا ہے کہ وہ ہم آہنگ ہو جائیں۔ یہی نیچرل شاعری ہوئی۔ اسی کے
مطابق ورڈز ورتھ اور کالرج نے انگریزی شاعری کو ایک نئی زندگی بخشنے کی کوشش کی۔ دونوں نے
اپنا اپنا کام بانٹ لیا۔ کالرج کا کام یہ ٹھہرا کہ وہ مافوق البشر حالات اور کردار اپنی نظموں کے
موضوع بنائے گا اور ان کو اس طرح نمایاں کرے گا کہ وہ قدرتی معلوم ہوں۔ ورڈز ورتھ عام
واقعات اور کردار کو لے گا اور ان پر تخیل کی ایسی روشنی ڈالے گا کہ وہ مافوق البشر معلوم ہوں۔
ان ہی مقاصد کے ماتحت دونوں نے نظمیں لکھیں جو 'لیریکل بیلڈ' نام کے مجموعے میں شامل

ہوگئیں۔ یہ بتانے کے بعد کالرج عام اصولوں کی طرف جاتا ہے اور تین اہم سوال اٹھاتا ہے۔ ایک شعر کیا ہے؟ دوسرا، شاعری کیا ہے؟ اور تیسرا، شاعر کیا ہے؟ پہلے سوال کے جواب میں وہ بتاتا ہے کہ شعر یا نظم میں مواد وہی ہوتا ہے جو نثر میں، صرف فرق یہ ہوتا ہے کہ اس میں وزن قافیہ وغیرہ کے ذریعہ وہ صوتی اثر پیدا ہوتا ہے جو شعر سے مخصوص ہے یہ ظاہری خصوصیت ہے جو نظم میں ملتی ہے۔ نظم کی تعریف وہ یوں کرتا ہے:

"نظم انشا پردازی کی وہ قسم ہے جو علم کے متضاد ہوتی ہے کیوں کہ اس کا مقصد حقیقت نہیں بلکہ لطف اندوزی ہوتا ہے۔ اس کی امتیازی صفت یہ ہوتی ہے کہ یہ اپنے مکمل اثر سے ایک کیف پیدا کرتی ہے جو اس کے الگ الگ حصوں کے کیف کا مجموعہ ہوتا ہے۔"

وہ بتاتا ہے کہ تمام زمانوں کے نقادوں نے ان نظموں کو بھی نظم نہیں کہا جن میں تاثرات کا آہنگ نہ ہو۔ محض بیانیہ تحریر سے شاعری نہیں ہوتی بلکہ ایک لطف انگیز رفتار سے جو مصر کے سانپ کی چال کی طرح ہو جس کو مصر والوں نے اپنی طاقت کا نشان بنایا تھا یعنی یہ محسوس ہو کہ ایک طاقت رک رک کر قوت حاصل کر رہی ہے اور بڑھ رہی ہے۔ شعر کی بحث سے وہ شاعری کی تعریف پر آتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ بتاتا ہے کہ اس نے جو کچھ تخیل اور محاکات کے سلسلے میں کہا ہے اس میں شاعری کی تعریف آجاتی ہے۔ پھر شاعری کیا ہے اور شاعر کیا ہے ایک ہی سوال ہوا۔ شاعری کی تعریف یوں ہوتی ہے:

"شاعر اپنی مثالی حالت میں انسان کی پوری روح کو حرکت میں لاتا ہے اور اس روح کی مختلف طاقتوں کی ایک دوسری کی قیمت اور وقعت کے مطابق ترتیب دیتا ہے۔ وہ ایک اتحاد کا آہنگ پھونکتا ہے جو ملاتا ہے اور گویا ہے ہر چیز کو دوسری میں اس جادو کی طاقت سے جس کو مخصوص طور پر میں تخیل کہتا ہوں۔ یہ طاقت پہلے تو فہم اور ارادے سے حرکت میں آتی ہے اور ان کے غیر شعوری قابو میں رہتی ہے اور مختلف چیزوں میں تضاد اور توازن کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ یکسانی کو فرق سے، عام کو خاص سے، خیال کو تصویر سے، [illegible] سے عام جذبات سے زیادہ تیز عام ترتیب سے زیادہ متوازن ترتیب سے، قوت فیصلہ اور

خود داری کو گہری جذبات نگاری سے ملاتی ہے اور جب قدرتی اور مصنوعی چیزوں کا امتزاج کرتی ہے۔ یہ قدرت کو فن کے تابع میں رکھتی ہے۔ ادا کو مواد پر اور شاعری کی خوبیوں کو فن سے ہمدردی پر حاوی رکھتی ہے۔"

اس کے بعد وہ ان صفات کا تجزیہ کرتا ہے جن سے ایک پیدائشی شاعر کو پہچانا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ شیکسپیئر کی سب سے پہلی نظم کی اس لیے مثال لیتا ہے کہ اس میں فن خام ہے مگر فطری قوتیں اچھی طرح نمایاں ہیں۔ وہ چار صفتیں بتاتا ہے:

(1) اشعار کے ترنم کی دلکشی۔ جس شخص کی روح میں ایک مخصوص ترنم نہ ہو وہ سچا شاعر نہیں ہو سکتا مگر ترنم کا کیف بھی قوت تخیل کا ایک جزو ہے اور یہ ترنم میں اتحاد پیدا کرنے کی قوت کے ساتھ ساتھ اکتساب سے ترتیب اور ترقی حاصل کر سکتا ہے مگر ان کو سیکھا نہیں جا سکتا۔

(2) موضوع کی شاعری کی عام دلچسپیوں اور حالات سے دوری۔ ایک نئی دنیا تعمیر ہو جاتی ہے جس کی ہر چیز قاری کو دکھائی اور سنائی دیتی ہے۔

(3) تصورات۔ یہ سچے شاعر کی اس وقت پہچان ہوتے ہیں جب کہ وہ ایک زوردار جذبے کے ماتحت ہوں یا مناسب خیالات کے جو جذبے سے ہم آہنگ ہوں یا جب ترنم میں اتحاد کا اثر قائم کرتے ہوں یا جب کہ شاعر کی فطرت ان میں ایک انسانی اور عقلی زندگی پیدا کرے۔

(4) خیالات کی گہرائی اور زور۔ کوئی شاعر بغیر بڑا فلسفی ہوئے بڑا شاعر نہیں ہو سکتا کیوں کہ شاعری تمام علوم کی خوشبو ہے۔ تمام خیالات کی، تمام جذبات کی، احساسات کی اور زبان کی۔

اس کے بعد وہ جدید دور کے شعرا کا چودھویں اور سولھویں صدی کے شعرا سے مقابلہ کر کے یہ خواہش ظاہر کرتا ہے کہ ایک بڑے شاعر کے آنے کی ضرورت ہے جو دونوں ادوار کے شاعروں کی صفات کا امتزاج کرے۔

ابواب سترہ اور اٹھارہ معروف ترین اور اہم ترین ہیں۔ یہ ورڈز ورتھ کے اس نظریہ طرز ادا پر سیر حاصل بحث ہیں جو ورڈز ورتھ کے لیریکل بیلاڈز پر مقدمہ میں اٹھائی گئی۔ شاعرانہ زبان اور طرز کے موضوع پر انھیں آخری لفظ سمجھا جاتا ہے مگر اس بحث کے سلسلے میں کالرج ہر قسم کے اصول قائم کرتا ہے۔ وہاں تنقید نظریاتی اور عملی دونوں معنوں میں مستحکم ہو جاتی ہے۔ پہلے وہ ورڈز ورتھ کے 'مقدمہ' کی دل کھول کر تعریف کرتا ہے پھر ان نکات پر آتا ہے جن میں اسے ورڈز ورتھ سے سخت اختلاف ہے۔ پہلی بات جو وہ ورڈز ورتھ سے لیتا ہے وہ یہ ہے کہ شاعری کی

زبان روزمرہ کی زندگی کے لوگوں کی بات چیت ہونا چاہیے۔ کالرج کا اعتراض یہ ہے کہ اول یہ اصول کچھ خاص اقسام شاعری پر ہی عائد ہو سکتا ہے۔ دوم خاص قسم کی شاعری پر بھی ایک خاص معنوں میں عائد ہو سکتا ہے اور سوم یہ اصول بے کار ہی ہے۔ ورڈز ورتھ نے یہ بتایا ہے کہ اس نے دیہاتی زندگی کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ کالرج دیہاتی زندگی کے شاعری میں اثرات کا جائزہ لے کر یہ کہتا ہے۔ ورڈز ورتھ نے ان اثرات میں سے کسی کو پیش نظر نہیں رکھا تھا۔ ورڈز ورتھ اپنا دیہاتی زندگی کو پیش کرنے کا مقصد یہ بتایا ہے کہ دیہاتی لوگوں میں انسانی جذبات بہترین طریقہ پر پائے جاتے ہیں اور بہترین زبان میں ادا ہوتے ہیں کیوں کہ ان لوگوں میں انسانی جذبات نہایت سادہ طریقہ پر ملتے ہیں اور زیادہ اچھی طرح سمجھے جا سکتے ہیں۔ کالرج، ورڈز ورتھ کی نظموں کا نام لے کر کہتا ہے کہ ان میں جو افراد ہیں وہ دیہاتی نہیں کہے جا سکتے۔ پھر طویل وضاحت کے بعد اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ ارسطو کے مطابق شاعری یعنی چیزوں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے اس میں جو لوگ آتے ہیں وہ اپنی سب وقتی اور مقامی خصوصیات کو چھوڑ کر تمام انسانی فطرت کے نمائندہ ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ ورڈز ورتھ کی بہترین نظموں سے مثال دے کر یہ ثابت کرتا ہے کہ ان میں یہی ہوا ہے اور ان نظموں کی مثال دے کر جن میں یہ نہیں ہوا ہے ان کی کمزوری واضح کرتا ہے۔ پھر وہ ورڈز ورتھ کا وہ جملہ لیتا ہے جس میں ورڈز ورتھ نے دیہاتی زندگی کی زبان کی غلط تعریف کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دیہاتی زبان میں سے اگر دیہاتی پن نکال دیا جائے گا تو وہ شریف لوگوں کی زبان ہو جائے گی پھر دیہاتی زبان پر زور دینے کے کیا معنی؟ وہ یہ بھی واضح کرتا ہے کہ دیہاتیوں کا ذہن بہت پست ہوتا ہے اور ان کی زبان بے ربط ہوتی ہے ان کی زبان کا تہذیب یا فن کے سلسلے میں نام لینا فضول ہے۔ ورڈز ورتھ نے دیہاتیوں کی زبان کے سلسلے میں بہت سی باتیں کی ہیں۔ کالرج ہر ایک کا جواب دیتا ہے اور آخر میں ورڈز ورتھ کی تمام بحث کو بے معنی ثابت کر دیتا ہے۔ بات صاف ہے کہ شاعری کی زبان عام ذہین شریف آدمی کی زبان ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں ان الفاظ پر بھی متعلق بحث ہوتی ہے جو ورڈز ورتھ نے استعمال کیے ہیں مگر سب کا نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ ورڈز ورتھ غلطی پر ہے اور جو کچھ کالرج کہتا ہے وہ بنیادی طور پر اہم ہے۔ پھر ورڈز ورتھ کا یہ جملہ کہ شاعری اور نثر کی زبان میں کوئی ضروری فرق نہیں ہے زیر بحث آتا ہے۔ جملے کے خاص الفاظ کے معنوں پر بحث کے بعد کالرج عروض کے وجود، ترنم کے اثر، ترنم کی شاعری میں ضرورت اور ہر ملک و قوم اور دور کے

شاعروں کے عمل سے یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری کی زبان نثر کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے۔ پھر وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ورڈز ورتھ کا ان سب غلط باتوں سے اصل مقصد کیا ہے؟ اور ورڈز ورتھ کے نظریہ کی تہہ تک پہنچتا ہوا یہ بتاتا ہے کہ ورڈز ورتھ اصل میں رائج الوقت شاعری کے بناوٹی انداز سے پریشان ہو کر مناسب زبان کی تلاش میں ضرورت سے زیادہ دور نکل گیا اور مبالغہ آمیز الفاظ استعمال کر گیا۔ شاعری کی زبان کا کمال یہی ہے کہ وہ روزمرہ کی زبان کے قریب ترین آ جائے مگر اس زبان کو دیہاتیوں سے وابستہ کرنا غلط راہ پر نکل جانا ہے۔ پھر وہ اعلیٰ ترین قدرتی زبان کی مثالیں تمام بڑے انگریزی شاعروں کے کلام سے دیتا ہے۔ مثالوں کے آخر میں ورڈز ورتھ کی بہترین نظمیں لائی جاتی ہیں اور نیچرل شاعری کی وہ مثال ٹھہرتی ہیں۔ اب ورڈز ورتھ کی شاعری اس کا خاص موضوع ہو جاتی ہے۔ اس کی خامیوں اور خوبیوں کی تفصیل ورڈز ورتھ پر تنقید کا آخری حرف ہیں۔ آخر میں ورڈز ورتھ کی تخصیص اور انفرادی قوت تخیل کی وضاحت ہے اور ورڈز ورتھ کو انگریزی شاعروں میں پانچواں مقام دیا جاتا ہے۔ یہ ابواب یورپ کی تنقید نگاری میں شاہکار ہیں۔ تنقید کے دونوں کام یعنی اصول کی وضاحت اور افراد کی خصوصیات کا تعین یہاں اس کمال سے پورے ہوئے ہیں کہ ان سے آگے جانا مشکل ہے۔

(2)

اس تصنیف کے مطالعہ سے رومانی نقاد کا ایک تصور قائم ہوتا ہے جس کی کالرج وضاحت تو کہیں نہیں کرتا مگر اس کی اہم ترین مثال وہ خود ہو جاتا ہے۔ رومانی نقاد وہی ہو سکتا ہے جو فطری طور پر شاعری یا ادب سے ہم آہنگ ہو۔ قدماء کے کلام سے واقفیت اور ان کے اصولوں کو جاننا کوئی چیز نہیں ہے۔ اپنے جن استادوں کا کالرج ذکر کرتا ہے وہ شاعر نہ تھے مگر ان میں شاعری سے اثر لینے کی الہامی قوت ضرور تھی۔ کالرج خود اس قوت میں ان سے آگے بڑھ گیا۔ کیوں کہ وہ شاعرانہ فطرت یا قوت تخیل بھی رکھتا ہے۔ یہ الہامی قوت اسے قدماء سے زیادہ اہم اپنے زمانے والے شاعروں کو ٹھہرانے پر مجبور کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ کچھ شعور گھر سے ہی شروع ہوتا ہے اور گھر کے بھی ان لوگوں سے جن سے ہم قریب ترین ہوں۔ اچھے برے کی تمیز بھی کسی پیدائشی صلاحیت ہی سے تعلق رکھتی ہے جو ماحول کے اثرات سے ترقی کرتی جاتی ہے۔ فطرت کے سوا اور کسی کا ہاتھ جو کالرج کو بناوٹی کلاسیکی شاعروں سے ہٹا کر ان کم اہم شاعروں کی طرف لایا جو قدرتی باتوں کو قدرتی انداز میں کر رہے تھے۔ اس معاملے میں اگر ہم یہ کہیں کہ نقاد بھی شاعری

ہو سکتا ہے اور تنقید اس کی اپنے فن کی بابت بحثوں اور مسائل کا اظہار ہے تو زیادتی ہوگی مگر یہ مسلم ہے کہ تنقید اور تخلیق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ بغیر تنقیدی قوت کے اعلیٰ تخلیق وجود میں نہیں آسکتی اور بغیر تخلیقی قوت کے کوئی شخص تنقیدی نکتہ چینی کرے مگر نقاد نہیں ہو سکتا۔ کلاسیکی تنقید اور کلاسیکی شاعری میں بھی زیادہ تر اکتساب پر زور تھا۔ یہ امکان ہی نہ تھا بلکہ اس کی مثالیں بھی موجود ہیں کہ کوئی شخص بغیر کسی شاعری روح سے واصل ہوئے تمام تنقیدی باتیں کہہ جائے مگر ایسے آدمی سے رومانی تنقید تو ممکن ہی نہیں ہے۔ یہ انسان کے محض ذہن کا کھیل نہیں ہے بلکہ روح کا کھیل ہے۔ رومانیت اپنے اعلیٰ ترین مدارج پر ایک قسم کی روحانیت ہو جاتی ہے اور شاعر اور نقاد دونوں ایک خاص روحانیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ کالرج تنقید کی بنیاد ایک روحانی کیف اور ایک قوتِ کشف پر رکھتا ہے۔

مگر تنقید اس کیف کو کشف ہی کرنے پر اکتفا نہیں کر سکتی۔ اس کا کام روحانی عالم کی ذہنی تشریح بھی ہے۔ روحانیات کو فلسفہ کے ذریعہ واضح کرنے کی کامیاب کوشش جرمن فلسفی کر ہی چکے تھے۔ رومانی نقاد کا ان کی طرف دوڑنا اور ان سے اپنے کام میں پوری مدد لینا لازمی ہوگیا تھا۔ اس تنقید کی بنیاد وہ مثالی (Idealist) فلسفہ ٹھہرتی ہے جس کو کانٹ نے کمال پر پہنچا دیا تھا۔ اس فلسفے سے واقف ہونے کے بعد نقاد کا یہ کام نہیں رہا کہ وہ یہ جانے کہ ارسطو نے کیا کہا بلکہ اس کا کام یہ ٹھہرا کہ شاعر، شاعری، شعر وغیرہ کے معنی تصورات قائم کرے اور ان کو معیار مان کر شاعروں، شاعری یا شعروں کو کسے اور پھر اپنی رائے دے۔ یہ عمل کلاسیکی نقادوں کے عام رویہ کو دیکھتے ہوئے نیا معلوم ہوتا ہے مگر اصل میں یہی عمل تھا۔ جسے ارسطو نے شروع کیا۔ ارسطو کا ذکر کلاسیکی نقاد بھی کرتے تھے اور قرونِ وسطیٰ کے متعلق بھی، ارسطو ہی کا ذکر جرمن فلسفیوں نے بھی کیا اور کالرج نے بھی مگر آخر الذکر کی ارسطو سے تعلق کی نوعیت بدل گئی۔ پرانے لوگ ارسطو کی ہی راہ پر چلتے تھے، یہ جدید لوگ ارسطو کی سی راہ پر چلے۔ ارسطو نے بھی فن کا ایک معنی نظریہ بنایا تھا۔ اس نے بھی ٹریجڈی کا ایک معنی تصور دیا تھا۔ اس نظریہ اور اس تصور کو اس نے یونانی ادیبوں اور ٹریجڈی نگاروں کے عمل سے اخذ کیا تھا۔ کالرج بھی یہی کرنا چاہتا تھا۔ اس کے اور کلاسیکیوں کے درمیان فرق یہ تھا کہ تصور اور نظریہ کے سلسلے میں ارسطو کے الفاظ ان کے لیے آسانی تھے اور پھر سے ان تصورات کو نئے تجربوں کی روشنی میں دہرانے کی ضرورت نہ تھی۔ کالرج کو ارسطو کے نظریات کو آگے بڑھانا اور جدید بنانا ضروری تھا۔ یورپ کا دل محض میکانکی بیداری تک نہیں رہ

گیا بلکہ نقاد کو ارسطو کا ایسا پیرو ہونا تھا کہ وہ خود جدید دور کا ارسطو ہو جائے۔ پھر جزئیات میں جہاں کلاسیکی نقاد ارسطو کی محض تحریروں کو نقل کر دیتا تھا وہاں کالرج ارسطو کی نیت پر نگاہ لیتا ہے۔ مثلاً ورڈز ورتھ دیہاتی زندگی کی بابت نظریہ کے سلسلے میں وہ نہیں کہتا کہ ارسطو نے اس بات سے منع کیا ہے بلکہ یہ کہتا ہے کہ ارسطو نے بتایا ہے کہ زندگی شاعری میں آکر یعنی ہو جاتی ہے اس لیے دیہاتیوں کا بھی شاعری میں آکر نمائندہ یعنی انسان ہو جانا ضروری ہے۔ غرض نقاد کے لیے جینیئس اور فلسفہ یا نفسیات ضروری ہیں۔ ان میں جہاں تک ارسطو کا نظریہ کام آرہا ہے وہ بھی شامل ہو جاتا ہے مگر سب سے اہم چیز نقاد کی آزادی ہے، اس کی انفرادیت ہے۔ ورڈز ورتھ اور کالرج ہی نہیں رومانی دور کا ہر شاعر شاعری کا ایک الگ نظریہ رکھتا ہے اور ہر ایک کی تعریف روحانی طور پر ہم آہنگ مگر جزئیات میں مختلف ہے۔ نقاد کے لیے ایک نئی قسم کا اور زیادہ اونچے درجے کا عالم ہو جانا ضروری ہوگیا۔ وہ محض علم کی سوکھی ہڈیوں سے سروکار نہیں رکھے گا بلکہ علم کے سوتوں تک پہنچے گا اور علم پیدا کرے گا۔

اس وجہ پر پہنچ کر نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ اس قوت کی معنی تعریف پیش کرے جس کو ادب اور شاعری سے خاص سروکار ہے۔ اس قوت کا نام قوتِ تخیل یا امیجینیشن قرنوں سے چلا آرہا ہے مگر کلاسیکی نقاد سے اگر یہ پوچھا جاتا کہ یہ کیا ہے تو وہ بتاتے کہ وہی ہے جو قدماء کے یہاں ہوتی ہے اور جس کو حاصل کرنے کے لیے قدماء کی نقل کرنا چاہیے۔ کالرج اس کی جامع اور مانع تعریف کر دینا چاہتا ہے۔ کام بہت مشکل ہے۔ وہ اس پر آتا اور پھر چکر کھا جاتا ہے۔ چکراتا ہوا تمام فلسفیوں کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ مختلف جگہوں پر کچھ نہ کچھ کہہ ضرور جاتا ہے۔ یہ ناکافی اور نامکمل ضرور معلوم ہوتا ہے مگر پھر بھی کافی اور اہم ٹھہرتا ہے۔ لفظ امیجینیشن شاعری کے سلسلے میں ازل سے استعمال ہوتا رہا مگر رومانی دور میں اس نے جو اہمیت اختیار کر لی وہ کالرج کی وجہ سے ہے۔ کالرج سے کچھ پیشتر بلیک نے لاک وغیرہ کے مادی فلسفے کے مطالعے کے بعد یہ محسوس کیا کہ یہ فلسفہ اس کے گہرے عقائد کے خلاف ہے کیوں کہ یہ انسانی خودی کی اہمیت کو بالکل ختم کرتا ہے۔ بلیک نے اس امر پر زور دیا کہ انسان کی سب سے زیادہ زوردار عملی قوت امیجینیشن ہے۔ یہی روحانی عمل کا عروج ہے یہی انسان میں خدا کا جلوہ ہے اور خدا کا کرشمہ ہے۔ یہی خدا کا وہ عمل ہے جس سے وہ اپنی مخلوق سے متعلق ہوتا ہے۔ کالرج نے بھی اسی عقیدہ کو مانا جیسا کہ اس کی تعریف سے نمایاں ہے۔ ورڈز ورتھ، شیلی اور کیٹس بھی اسی کے قائل

ہوئے۔ سب نے یہ ظاہر کیا کہ امیجینیشن حق اور حقیقت سے وابستہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک غلط فہمی لازمی تھی اور یہ کہ تخیل کو محض خواب یا تخیل سمجھا جاتا تھا مگر ان تمام شاعروں نے اس امر پر زور دیا کہ عقل لازمی ہے مگر اس کا تعلق ایک اور قوت سے ہے جسے الہام کہا جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب شاعر کی تخلیقی قوتیں کام کر رہی ہوتی ہیں تو شاعر ایک الہامی عالم میں آ جاتا ہے اور اس میں ایک خاص قوت مشاہدہ پیدا ہو جاتی ہے۔ جو اس کی معلومات کو تخلیقی شکل دیتی ہے اس طرح تخیلی یا تمثیلی حق سے ہم کنار ہو جاتی ہیں۔ کالرج نے اس نظریہ کو جرمن فلسفی کانٹ اور شیلنگ کے یہاں زیادہ بہتر طریقے پر بیان کیا ہوا پایا۔ وہ عینیت اور روحانیت کا قائل ہو گیا اور اس نے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ شاعری ہی حق تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔ بلیک نے کہہ دیا تھا کہ فن کو حقیقت سے سروکار ہوتا ہے۔ کالرج کا فن اس امر پر مبنی ہوا کہ وہ الہامی انکشافات کے نقشے کھینچے۔ رومانی شاعری روحانی کیفیات کی ترجمان ہوئی۔ احساسات کے ذریعہ انھوں نے ایک نئے جادو کی روشنی کرشمہ ہائے قدرت پر ڈالی۔ بلیک کا قول ہے "صرف ایک طاقت شاعر میں ہوتی ہے: امیجینیشن" اور اسی بات کو ہر شاعر نے بلیک ہی کے روحانی معنی کے ساتھ دہرایا۔ ہر شاعر کے نظریہ میں کچھ نہ کچھ انفرادیت ضرور ہے مگر سب ان باتوں پر اتفاق کرتے ہیں کہ ان کا کام ایک روحانی طاقت تک پہنچنا ہے جو انسان کی ہر حرکت کی بانی ہے۔ امیجینیشن کو وہ فلسفے اور مذہب سے ملاتے ہیں۔ یہ ایک ہتھیار ہو جاتا ہے جس کے ذریعہ روحانی دنیا پر فتح حاصل ہو سکتی ہے۔ یہ روحانی حقیقتوں کو اپنی گرفت میں لا کر انھیں الفاظ میں مقید کرے گا اور ان الفاظ کو پڑھ کر لوگ روحانی حقیقتوں تک پہنچ سکیں گے۔ غرض کالرج نے تخیل کو ایک اہم صوفیانہ معنی دے دیے اور اس کے بعد سے اب تک اس کی اس مخصوص اہمیت پر زور دیا جا رہا ہے۔ رومانی نقاد کا کام یہ ہے کہ اپنے موضوع میں تخیل کا وجود دکھائے اور اس مخصوص انفرادی صورت کا نقشہ کھینچے۔ یہ نقشہ تنقید ہوگی۔

(تلخیص)

O

(کلاسیک اور رومانیت، مرتب: علی جاوید، [illegible] (دہلی) [illegible])

سجاد باقر رضوی

کالرج

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں اٹھارویں صدی میں مادی فلسفہ، میکانکی سائنس اور تجربی نفسیات سے پیدا شدہ طرز احساس اور حقیقت پرستی کے خلاف رد عمل اسی صدی میں شروع ہو گیا تھا۔ انیسویں صدی نے عقل سے برتر انسانی قوتوں کا سراغ لگایا اور گرد و پیش کی مادی حقیقت سے ماورا برتر حقیقت کا اعتراف کیا۔ ورڈزورتھ نے کائنات اور انسانی ذہن دونوں میں ہم آہنگی اور تخلیقی صلاحیتوں کا پتہ چلایا اور کالرج نے زیادہ وسیع پیمانہ پر شعری تخلیق کے مسائل کی تفتیش کی اور تنقید کو ایک باقاعدہ فلسفیانہ دلائل سے روشناس کیا۔

کالرج تنقید کو ادب کی تخلیق سے متعلق استدلال اور مباحث کی سائنس تصور کرتا ہے اس لیے اس کے نظام فکر میں طریق کار (Method) کو بہت زیادہ اہمیت ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طریق کار مختلف اشیا کو ایک وحدت میں پروتا ہے اور انسانی ذہن کے مختلف تاثرات و تصورات کو ایک 'کل' کی صورت میں ڈھالتا ہے اس کے متعلق وہ ایک بہت اہم بیان یوں دیتا ہے:

"شاعری کا سارا حسن، اس کا تمام حسن، اس کی تمام قوت اس فلسفیانہ اصول میں ہے جسے ہم طریق کار کہتے ہیں۔"

وہ یہ بھی کہا کرتا تھا کہ مجھ میں اشیا کو مکمل طور پر دیکھنے کی بیماری ہے۔ اس سلسلے میں اس کا خیال ہے کہ:

"1. وحدت کا حصول عقل انسانی کا مقصد اعلیٰ ہے۔"

2. "انسانی خیالات و احساسات کا بنیادی مقصد وحدت کا حصول ہے۔"

پس کالرج کے نزدیک چونکہ تنقید استدلال و مباحث کی سائنس ہے اس لیے طریق کار کی حامل ہے اور چونکہ طریق کار حصول وحدت کا متلاشی ہوتا ہے اس لیے وہ قوت متخیلہ کے مترادف ہے۔ طریق کار فن ہے اور متخیلہ فطری صلاحیت، پس کالرج فن اور فطری صلاحیت یا طریق کار اور متخیلہ کے تضاد کو حل کر کے ایک وحدت میں ضم کر دیتا ہے۔ کالرج کا تقاضہ ہے کہ

طریق کار کی بنیاد انسانی فطرت ہوتی چاہیے کہ انسانی ذہن کے تجربے سے ہی طریق کار وضع کیا جا سکتا ہے۔ کالرج اس تجربے سے بنیادی اصول میں نفسیات اور فلسفۂ علم (Epistemology) کے درمیان سنگم کا نقطہ نظر آتا ہے۔ اس کی یہ کشمکش دو روایتوں کا نتیجہ ہے۔ پہلی روایت انگریزی تجربی نفسیات کی ہے اور دوسری جرمن ماورائی فلسفہ کی تجربی نفسیات کی جس کے مطابق انسانی ذہن خارجی دنیا سے اثرات قبول کرتا رہتا ہے اور تلازمۂ خیال کے قاعدوں کے مطابق وہ تاثرات مختلف ترکیبوں کی صورت میں معرض اظہار میں آتے ہیں۔ ماورائی فلسفہ انسانی ذہن کو انفعالی طور پر تاثرات قبول کرنے اور معرض اظہار میں لانے کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ وہ اسے اعلیٰ پیمانے کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس فلسفہ کے مطابق خارجی فطرت کی انسانی عقل و شعور کے ساتھ کامل ہم آہنگی ہے۔ انسانی وجود علم اور صداقت کے مترادف ہے۔ پس انسان اور فطرت کے مابین حالت کی حیثیت رکھتا ہے یعنی وہ انسانی خواص کو فطرت کے خواص کے ساتھ ہم آہنگ کرتا ہے۔

رفتہ رفتہ کالرج نے یہ خیال ظاہر کیا کہ وہ شعر کی مسرت بخش صلاحیت کے مطابق اس کی قدر متعین کرتا ہے۔ بائی گرافیا لٹریریا (Biographia Literaria) میں شاعری کی تعریف کے ضمن میں وہ قاری پر شعر کے تخیلاتی اثر کی بات کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر:

"پہلا ہو ہم آہنگی میں تحریک کا باعث بنتا ہے اس طرح روح انسانی کی ساری صلاحیتیں اپنی متعلقہ قدر و منزلت کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں۔"

اس قسم کے نفسیاتی محاکموں کو کالرج نے تفصیل کے ساتھ کبھی پیش نہیں کیا۔ تاہم اس نے روح انسانی کی صلاحیتوں کو حواس سے لے کر عقل تک مختلف درجات میں ترتیب ضرور دیا اور ساتھ ہی تخیلہ اور متصورہ کے فرق کو واضح کر کے انہیں معیار قدر بنایا۔ کالرج نے جرمن فلسفی شیلنگ (Schelling) سے تصورات مستعار لیے اور فلسفۂ علم کی بنیاد پر فاعل اور مفعول (انسانی ذہن اور خارجی فطرت) کی یگانگت کو ثابت کیا۔ وہ قوت متخیلہ کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے: اولین متخیلہ (Primary Imagination) اور ثانوی متخیلہ (Secondary Imagination)۔ اولین متخیلہ انسانی ذہن کی وہ قوت ہے جس کے ذریعہ وہ حسیاتی ادراک حاصل کرتا ہے۔ یہ قوت لاشعوری ہے۔ ثانوی متخیلہ اولین متخیلہ کے ساتھ منسلک ہوتے ہوئے بھی شعوری قوت ارادی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ قوت اولین متخیلہ کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو نئے مرکبات میں پیش کر کے نئی تخلیقات کا موجب بنتی ہے۔

جمالیاتی مسائل

کالرج بالعموم فن کے مسائل سے درگزر کر کے حسن کے مسئلے پر بحث کرتا ہے، اور حسن کو صداقت کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حسن:

"صداقت کا خاکہ تصویری ہے۔"

اس کی نظر میں حسن، صداقت اور احساس یعنی دماغ اور دل کے مابین ثالث کی حیثیت رکھتا ہے اور انسانی روح اور روح فطرت کے خاموش راز و نیاز کی تصویر ہوتا ہے۔ وہ جرمن فلسفی شلر (Schiller) سے اتفاق کرتے ہوئے زندگی اور ہیئت کے اتحاد میں حسن کا جوہر دیکھتا ہے۔ کالرج کبھی کبھی حسن کے لیے افلاطونی اصطلاحات مثلاً حسن ماورائے محسوسات یا خوبی اور پاکیزگی کے حسن کی بات بھی کرتا ہے۔ اکثر اوقات وہ حسن کے نظریہ توازن کو دہراتا ہے۔ 'کثرت میں وحدت' کو حسن سمجھتا ہے۔ کانٹ کے نظریہ حسن سے اتفاق کرتے ہوئے وہ حسن کو فوری مسرت (Immediate Plesure) کے 'ابلاغ' کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ کانٹ کی جس اصطلاح کا ترجمہ کالرج نے 'فوری مسرت' کیا ہے اس کے مفہوم اور ہیں۔ کانٹ کی اصطلاح کا مطلب یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت کے حصول میں ارادے اور معروض حسن کے درمیان کوئی اور شے (ذاتی دلچسپی یا ارادہ) حائل نہیں ہونا چاہیے۔

احساس ترفع (Sublimity)

کالرج احساس ترفع کو داخلی احساس تصور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیائے محسوس (Objects of Sense) اپنے طور پر ترفع کی حامل نہیں ہوتیں۔ ان میں ترفع کی کیفیت محض اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ کسی خیال کی علامت بن جائیں۔ مثال کے طور پر دائرہ اچھے طور پر خوبصورت چیز ہوتا ہے مگر اس میں ترفع اس وقت پیدا ہوگا جب وہ کسی ابدیت کی یاد دلائے۔ ایک اور جگہ ترفع کے متعلق خیال ظاہر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

"ترفع وحدت 'کل' میں ہوتا ہے اور دائرہ میں کلیت تام ہے اس وحدت کا جز محدود وہ ہے کنارہ ہو اور جو وحدت کلی ہو یعنی ایک 'مجموعی تکمیل'
(total completeness)

جرمن ماورائی فلسفہ کے زیر اثر کالرج ترفع و ابدیت میں ایک گہرا ربط تلاش کر لیتا ہے۔

وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ یونانی ادب محدود ہے اور مسیحی رومانوی ادب لامحدود کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ اس خیال کے تحت وہ یونانی ادب میں ترفع کی خصوصیت سے منکر ہے البتہ انجیل مقدس اور ملٹن سے ایسے اقتباسات پیش کرتا ہے جو ترفع کے حامل ہیں۔

ذوق سلیم (Taste)

ذوق سلیم کے بارے میں کالرج کا خیال یہ ہے کہ وہ محض مسرت و غم کے احساس کا نام نہیں ہے بلکہ معروضی اشیا کے عقلی ادراک کا حامل بھی ہوتا ہے۔ "یہ ادراک مسرت و غم کے احساس کے ساتھ شامل ہو کر ذوق سلیم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ذوق کی تربیت کے سلسلے میں وہ افلاطونی مسلک کے تصورات سے متفق نظر آتا ہے۔ کالرج رینالڈس (Reynolds) کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے کہ عظیم شاہکاروں، قواعد کے اصولوں اور متعلق نفسیات کے مطالعے سے ذوق سلیم کی تربیت ممکن ہے بشرطیکہ یہ مطالعہ اور علم عادت ثانیہ بن جائے۔ بسا اوقات وہ ذوق سلیم کو عقل و حواس کے مابین ایک درمیانی صلاحیت تصور کرتا ہے۔ یہی خیال وہ قوت متخیلہ کے بارے میں بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح ذوق سلیم کا عمل متخیلہ کے عمل کے مترادف ہو جاتا ہے۔ اس کے خیال میں ذوق سلیم حسی تمثالوں کو خیال کی رفعت بخشتا ہے اور فکری تصورات کو جسم کی حقیقی صورت میں پیش کرتا ہے۔ کالرج کی رائے میں ذوق سلیم کے قوانین ہمہ گیر نہیں ہوتے کیونکہ ہماری خواہش یہی ہوتی ہے کہ دوسرے لوگ بھی ہماری ہی طرح سوچیں اور محسوس کریں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص دوسروں کے لیے ذوق کے قوانین مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کانٹ کی طرح کالرج بھی ذوق کے فیصلوں اور اخلاقیات کے فیصلوں میں تمیز کرتا ہے۔ ذوق کے سلسلے میں ہر شخص اپنے ذوق کے مطابق فیصلے کرتا ہے اور دوسروں سے یہ خواہش کرتا ہے کہ وہ اس کے فیصلوں کو تسلیم کریں۔ لیکن اخلاقیات کے فیصلے اور قوانین لازمی ہوتے ہیں جنھیں ہر آدمی کی صوابدید پر نہیں چھوڑا جا سکتا انھیں تسلیم کرنا ہر شخص کا فرض ہوتا ہے۔

جمالیات کے متعلق اس قسم کے چند تصورات کالرج کے یہاں کسی مستحکم جمالیاتی فکر کا سراغ نہیں دیتے۔ شاعری کے بارے میں اس کے نظریات زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں کالرج نے ایک نظام فکر مرتب کیا اور اس کے حوالے سے شاعر اور اس کی صلاحیتوں کے بارے میں، فن پارے کے بارے میں اور قاری پر شعر کے تاثر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کے نظریات تین مختلف نوعیتوں کے سوالات کا جواب دیتے ہیں:

1. شاعر کا ذہن تخلیقی عمل میں کس طرح کام کرتا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے؟
2. تخلیق پارے کی ذاتی نوعیت کس طرح متعین ہوتی ہے؟
3. قاری پر شعر کا کیا تاثر ہوتا ہے؟

کالرج کے نظام فکر میں اضداد ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں گویا یہ ایک قسم کی جدلیاتی منطق ہے جس میں ہر عنصر اپنی ضد کے ساتھ حل کر ایک نئی ترکیب کو جنم دیتا ہے۔

شاعر اور اس کی صلاحیتیں

کالرج شاعر کے لیے بے پناہ صلاحیتوں کا حامل ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی عظیم شاعر میں حواس، جذبات، قوت ارادی، عقل و فہم، تصور اور تخیلہ سبھی کچھ ہونا چاہیے۔ اس کا یہ بھی تقاضا ہے کہ شاعر کو اعلیٰ کردار کا حامل ہونا چاہیے اور بہ ظاہر نہ سہی، بہ باطن اسے فلسفی بھی ہونا چاہیے۔ کالرج کے نزدیک بڑا شاعر مذہبی احساسات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ شخص جو احساس عبودیت سے محروم ہو عظیم شاعر نہیں ہو سکتا۔ وہ شاعر سے یہ بھی چاہتا ہے کہ وہ سائنسی علوم سے کما حقہ آگاہ ہو۔

کالرج اختراعی ذہن (Genius) کو معروضی و غیر ذاتی (Impersonal) سمجھتا ہے جو ساری کائنات کو خود میں سمیٹ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا شاعر میں کسی داخلی تقاضے اور ذاتی دلچسپی یا غرض کی بنا پر اشتعال جذبات نہیں ہوتا۔ کالرج کہتا ہے کہ:

> "اختراعی ذہن رکھنے کے معنی یہ ہیں کہ انسان کائنات میں رہتے ہوئے کسی مخصوص ذات سے سروکار نہیں رکھتا۔ وہ اس لیے دیکھتا ہے جو تمام مخلوق کے چہروں سے، جانوروں، پودوں اور پھولوں سے صاف آب و رنگ کے عکس ہوتی ہے۔"

کالرج شیکسپیر کی ابتدائی نظموں میں اختراعی ذہن کی کارفرمائی اس لیے دیکھتا ہے کہ ان میں "ایسے موضوعات کا انتخاب ہے جو شاعر کے نجی حالات اور اس کی ذاتی زندگی سے بالکل علیحدہ ہیں۔" گویا شیکسپیر جن احساسات کی تصویر کشی و تجزیہ کرتا ہے ان میں اس کے اپنے احساسات شامل نہیں ہوتے۔

کالرج عظیم شاعر کو فلسفی، غیر ذاتی شاہد (Impersonal Observer) اور باشعور فن کار ماننے کے ساتھ اسے ایک مکمل انسان بھی تصور کرتا ہے اور اس لیے اس کے لاشعوری عمل کا بھی قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

"لاشعوری عمل میں بھی وہی اختراع کارفرما ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ لاشعور

اختراعی ذہن کی ایک اختراعی قوت ہے۔"

گویا کالرج کے نزدیک شاعر شعوری و لاشعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے۔ وہ شاعر کو شدید احساسات کا حامل بھی قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر غیر معمولی حالت اضطراب میں شعر کہتا ہے۔ یہی نہیں وہ شاعری کی بنیادی معصومیت کا بھی قائل ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "شاعر وہ ہے جو بچپن کی سادگی کو بلوغت کی قوتوں سے وابستہ کرتا ہے۔" اس طرح کالرج کے نزدیک شاعر مجموعۂ اضداد ہوتا ہے۔ وہ فلسفی بھی ہوتا ہے اور بچہ بھی۔ اس کا عمل شعوری بھی ہوتا ہے اور لاشعوری بھی۔ وہ فن کار بھی ہوتا ہے اور جذباتی بھی۔ کالرج خود کو غیر معمولی عقل اور غیر معمولی جذبات کی وحدت تصور کرتا تھا اور ورڈز ورتھ کے بارے میں بھی اس کا خیال یہ تھا کہ اس میں فلسفی اور جذباتی انسان دونوں یکجا ہیں۔

قوتِ متخیلہ (Imagination)

کالرج کے نزدیک شاعر کی امتیازی خصوصیت اس کی متخیلہ ہوتی ہے جو ایک تخلیقی قوت ہے۔ یہ قوت اپنے بنیادی اور اولین اظہار میں ترکیبی ہوتی ہے مگر یہ اشیا میں امتیازات بھی قائم کرتی ہے۔ اس طرح کالرج متخیلہ کو ترکیبی اور تجزیاتی دونوں صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک اولین متخیلہ گرد و پیش کے بے معنی حسی تاثرات کو مفہوم عطا کرتی ہے۔ ثانوی متخیلہ اسی قوت کا شعوری پرتو ہے، اگرچہ وہ شعوری قوت ہوتے ہوئے بھی اولین متخیلہ سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہوتی۔ کالرج کا خیال ہے کہ متخیلہ اشیا کو باہم مربوط کرتی ہے اور سارے تضادات پر حاوی ہوتی ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو ذات کو غیر ذات میں تبدیل کر دیتی ہے:

"ہر شے میں تبدیل ہو جانا، پھر بھی اپنی حقیقت کو برقرار رکھنا، دریا، شیر اور

شعلے میں خدا کے وجود کا احساس دلانا — یہ متخیلہ کا کام ہے۔"

متخیلہ، عقل اور جذبے کے درمیان ثالث کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول کالرج یہ قوت امکان کو حقیقت میں اور جوہر کو وجود میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کالرج شاعری کی قوت اختراع کو متخیلہ کے مترادف سمجھتا ہے۔ وہ متخیلہ اور قوت اختراع کو متصورہ اور قوت استعداد سے برتر قوتیں قرار دیتا ہے۔ یہ آپس میں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ اختراع کو استعداد کی اور متخیلہ کو متصورہ کی ضرورت ہوتی ہے تاہم اختراع اور متخیلہ کی قوتیں استعداد اور متصورہ کی

قوتوں سے قدرتی طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ قوت اختراع اور متخیلہ کا کام تضادات کو حل کرنا اور مختلف النوع اشیا کو ایک وحدت میں سمونا ہے۔ اس کے برخلاف استعداد اور متصورہ، اشیا کو محض یکجا کر دینے پر اکتفا کرتی ہیں۔ اختراع فطری اور استعداد اکتسابی شے ہوتی ہے۔ کالرج کے ان تصورات کے متعلق ایک بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اس کے یہاں قوت اختراع اور متخیلہ کا تصور ماورائی فلسفے سے آیا اور متصورہ اور استعداد کا تصور تجربی و حاذ ذاتی نفسیات کے حوالے سے۔

کالرج کا خیال ہے کہ متخیلہ مندرجہ ذیل تضادات کو حل کر کے ایک ترکیب میں ڈھال دیتی ہے:

1. یکسانیت اور امتیاز کا تضاد، جس کے باعث قاری معروض تقلید کی شناخت کر لیتا ہے۔
2. عمومی اور خصوصی کا تضاد، جس کے سبب کوئی خاص شے کسی 'عمومی خیال' کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔
3. خیال (idea) اور تمثال (image) کا تضاد، کہ اس طرح کسی ٹھوس تمثال کے ذریعے کسی خیال کا اظہار ہوتا ہے۔
4. مانوس اور حیران کن کا تضاد، کہ یوں شاعری میں مانوس عنصر کی شناخت اور حیران کن عنصر کی تازگی، دونوں ہی مسرت انگیز ہوتے ہیں۔
5. معمول سے زیادہ جذبہ اور معمول سے زیادہ تنظیم کا تضاد، جس کے باعث تخلیقی قوت ایک خاص ہیئت اختیار کرتی ہے۔
6. فطری اور مصنوعی کا تضاد، جس کے سبب فطرت فن سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے — مگر کالرج کا خیال ہے کہ اس کے باوجود متخیلہ فن کو فطرت کے اور اسلوب کو مواد کے تابع رکھتی ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ صحیح شعور شاعری کا جسم ہے، متصورہ اس کا لباس ہے۔ تحریک اس کی زندگی ہے اور متخیلہ اس کی روح ہے جو ان سب اجزا کی ترکیب سے دلکش وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔

شاعری اور شاعر

بالعموم کالرج شاعر اور شاعری میں تمیز کرنے کو تیار نہیں ہے۔ اس کا خیال شاید یہ ہے کہ اگر وہ شاعر کے شعری عمل کی وضاحت کر دے تو شاعری کی تعریف بھی اس میں شامل ہوگی۔ اس کا کہنا ہے کہ "نظم کی عمومی و امتیازی خصوصیت شعری اختراع سے وجود پاتی ہے۔" گویا شاعری کی صحیح تعریف اس وقت ممکن ہے جب کہ یہ بتایا جائے کہ شعری امتیازی خصوصیت

شعری اختراع کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اختراعی قوت نظم کے جذبات و خیالات کو سہارا دیتی ہے۔ اور اس میں ترمیم بھی کرتی ہے جس میں شاعر کی شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود اکثر کالرج ماہیت شعر کو شاعر سے علیحدہ بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

جرمن فلسفیوں کی طرح کالرج شاعری کی اصطلاح کو تمام فنون پر منطبق کرتا ہے اور اکثر زندگی کی ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کو شاعری گردانتا ہے۔ وہ مارٹن لوتھر کو عظیم شاعر کا درجہ دیتا ہے کہ اس کے اعمال و افعال شاعری کا درجہ رکھتے تھے گو وہ خود شعر نہیں کہتا تھا۔ وہ موسیقی کو کانوں کی شاعری اور مصوری کو آنکھوں کی شاعری کہتا ہے اور تمام فنون کو گونگی شاعری کا لقب دیتا ہے۔ گو کالرج نے شاعری اور دیگر فنون میں یکسانیت کی تلاش نہیں کی تاہم جرمن فلسفیوں کے تتبع میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ یونان کی کلاسیکی شاعری یونانی عبادت گاہوں کے مماثل ہے جب کہ رومانوی شاعری گاتھک فن تعمیر کے مانند ہے۔ کالرج کا کہنا ہے کہ جدید رومانوی شاعری اور مصوری پس منظر میں مماثل پیش کرتی ہے جب کہ نشاۃ ثانیہ کے عہد کی شاعری اور مصوری پوری وحدت کے حسن اور آہنگ کا عکاسی کرتی ہے۔ اس کی اس قسم کی آرا سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تمام فنون کے ربط اور ان میں مضمر طرز احساس کی یک جہتی کا قائل ہے مگر اس نے ان کے آہنگ کے رشتوں اور امتیازات پر تفصیلاً کوئی بحث نہیں کی ہے۔

کالرج شاعری کو بولنے والی زبان کا فن کہتا ہے۔ وہ شاعری کو اس کے مقصد اور عمل کی مناسبت سے سائنس اور اخلاقیات سے ممیز کرتا ہے۔ وہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی قرار دیتا ہے۔ یہ مسرت فوری ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں کوئی افادی یا عملی پہلو شامل نہیں ہوتا۔ شاعر کو مسرت کے حصول کو ہی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اسے خوبی اور افادے پر براہ راست نظر نہیں رکھنی چاہیے۔ شاعر محض مسرت کے ذریعے ہی خوبی و افادے کو ملحوظ نظر رکھ سکتا ہے۔ مسرت کے عنصر پر زور دینے کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کالرج اخلاقی تعصبات سے چھٹکارا نہیں پا سکا ہے۔ اس کے یہاں مسرت بالآخر خوبی یا افادے کے حصول کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

شاعری، جذبات اور شعری زبان

کالرج کے نزدیک شاعری میں جذبہ لازمی ہے۔ بحر یا جذبہ محاسن کلام کے لیے بھی ضروری ہے۔ کالرج صنائع بدائع کو جذبہ کی تخلیق کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "شدید جذبہ کی

زبان عام بول چال کی زبان سے زیادہ باوزن ہوتی ہے۔" اوزان و بحور خود جذبہ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ کالرج کا خیال ہے کہ زندگی کی بڑھتی ہوئی یکسانیت کے باعث شدید جذبات اور شدت بیان میں کمی ہوتی جاتی ہے۔ وہ ورڈزورتھ کے اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ اٹھارویں صدی کی شعری زبان جذبات کی فطری زبان کی سطح سے گر کر محض صنعت کاری اور مرصع کاری کی پر تصنع زبان بن گئی تھی۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ ورڈزورتھ کے اس نظریہ کو رد کرتا ہے کہ دیہاتیوں کی زندگی مثالی زندگی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود جب کالرج خود زبان کے ارتقا کا نظریہ پیش کرتا ہے تو وہ بھی اسی قسم کی بات کرتا ہے۔ کالرج کا خیال ہے کہ ہر زبان میں ہر لفظ جذبہ کی تخلیق ہے اور اسی لیے پرانی زبانیں شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔

کالرج کی اس بات میں تضاد نظر آتا ہے کہ وہ شعری زبان کے بارے میں تو جذباتی نظریہ پیش کرتا ہے مگر شاعر سے غیر ذاتی اور معروضی مشاہدے کی توقع رکھتا ہے۔ شاید کالرج شعری جذبے کو عام جذبے سے ممیز کرتا ہے اور جذبے کو شعر کے لیے بنیادی لازمہ قرار دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ یہ کہنا چاہتا ہو کہ جذبے کے شدید اظہار کی صورت میں انفرادیت ختم ہو جاتی ہے۔

شاعری، نظم اور نثر

کالرج شاعری کو محض نظم گوئی سے ممیز کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وزن کے بغیر بھی عظیم ترین شاعری ممکن ہے مثلاً افلاطون کے مکالمے یا انجیل مقدس۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو نثری شاعری کو عام نثر سے ممیز کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کالرج وضاحت سے کوئی بات نہیں کرتا۔ اس کا خیال ہے کہ محض قوت ایجاد و اختراع کسی ادب پارے کو شاعری کے حدود میں لانے کے لیے کافی نہیں۔ "اگر ایسا ہوتا تو سوفٹ کی (Gulliverse Travels) بھی شاعری ہوتی... ہم ناولوں اور دیگر افسانوی ادب پاروں کو شاعری نہیں کہتے۔"

بہر حال کالرج وضاحت سے اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتا، حالانکہ وہ آسانی سے یہ بات کہہ سکتا تھا کہ ہر تخلیقی ادب شاعری ہے۔ البتہ کم تر مفہوم میں شاعری دیگر ادب پاروں سے محض وزن اور بحر کے حوالے سے ہی ممیز ہو سکتی ہے۔ زبان کی ترتیب کے اعتبار سے کالرج شاعری اور نثر کے فرق کو اس طرح واضح کرتا ہے:

"نثر میں الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں اور شاعری میں

"بلکہ یہ الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں۔"

الفاظ کی ترتیب مختلف یوں ہوتی ہے کہ شاعری کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی نظم کا مقصد محض یادداشت کی مدد کرنا ہو جیسے کسی حکیم کا نسخہ۔ وزن اور قوافی کے باعث ایسی نظم بھی مسرت بخش ہو سکتی ہے گو یہ مسرت اعلیٰ قسم کی نہ ہو۔ لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ایسی نظموں میں وزن اور قافیہ موجود ہوتا ہے مگر وہ محض اوپر سے ٹھونسا جاتا ہے اور وہ نظم کے مواد کے بطن سے پیدا نہیں ہوتا۔

شاعری اور نثر میں ایک فرق ان کے مختلف مقاصد کے باعث بھی ہوتا ہے۔ الفاظ کے استعمال کا فوری مقصد یا تو صداقت کا ابلاغ ہوگا یا مسرت کا ابلاغ۔ صداقت کا ابلاغ بھی مسرت بخش ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر ایسی مسرت جو کسی سائنس یا تاریخ کی کتاب سے حاصل ہو سکتی ہے۔ کالرج کا خیال یہ ہے کہ ہمیں فوری مقصد اور آخری مقصد میں تمیز کرنا چاہیے۔ شاعری کا فوری مقصد مسرت ہم دیکھ چکے ہیں۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا افسانے یا نثری داستانیں شاعری کی ذیل میں رکھی جا سکتی ہیں؟ کیا وزن اور قوافی کے استعمال سے وہ شعر کہلانے کی مستحق ہوں گی؟ کالرج کا جواب یہ ہوگا کہ کسی فن پارے سے یا اس کے کسی عنصر سے اس وقت تک مسرت حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس کے تمام عناصر اس فن پارے کا نامیاتی جزو نہ ہوں یعنی جب تک وہ اس فن پارے کے مواد کے بطن سے نہ پیدا ہوئے ہوں، ساتھ ہی اس فن پارے کی داخلی کیفیات سے نامیاتی طور پر وابستہ ہونا چاہیے۔ وزن اور قوافی کو اوپر سے شامل کرنا محض خارجی تزئین کے مترادف ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اس کے مختلف اجزا کی تحسین کریں تو اس سے پورے فن پارے کی تحسین فطری طور پر ابھرے اور اس طرح مکمل فن پارے کی ساخت کا شعور پیدا ہو۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کالرج کی رائے میں شاعری کا فوری مقصد مسرت ہوتا ہے۔ یہ مسرت پورے فن پارے کی اور ساتھ ہی تمام اجزا کی مسرت ہوتی ہے۔ مختلف اجزا کی مسرت آپس میں اور پھر پوری وحدت کی مسرت کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اس طرح ہم شاعری اور دیگر اصناف ادب میں فرق کر سکتے ہیں۔ جہاں تک قافیہ اور وزن کا تعلق ہے تو کالرج کے قول میں بھی پوری نظم اور اس کے تمام اجزا کے ساتھ نامیاتی طور پر منسلک ہونا چاہیے۔

بعد کے ناقدوں نے کالرج کے ان خیالات سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ہیئت اور مواد ایک ہی چیز کے دو رخ ہوتے ہیں تاہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں اس کے خیالات زیادہ عمیق ہیں۔ وہ شاعری اور نظم میں فرق بتاتے ہوئے یہ کہتا ہے۔

"طویل نظم نہ تو پوری کی پوری شاعری ہو سکتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔"

کالرج کے نزدیک نظم کے مقابلے میں شاعری کا دائرہ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری ایک ایسا عمل ہے جسے مصور، فلسفی اور سائنس دان بھی اختیار کر سکتے ہیں اور اسے محض زبان کے دائرے میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔ نہ ہی اسے زبان کے دائرے میں محدود کیا جا سکتا ہے۔ اس وسیع تر مفہوم میں شاعری پوری انسانی روح کے لیے تحریک کا باعث ہوتی ہے، اس طرح کہ انسانی روح کی ہر صلاحیت اپنی اپنی حیثیت کے مطابق اپنا کام سرانجام دیتی ہے۔ یہاں وحدت ہوتی ہے جب ثانوی تخیلہ اپنا کام کرتی ہے۔ ثانوی تخیلہ کے عمل کو سمجھ کر ہی اس وسیع مفہوم میں شاعری کی ماہیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ثانوی تخیلہ کی ترکیبی قوت مختلف تضادات کو حل کر کے ایک نئی وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔ یہی قوت شاعری کے کم تر مفہوم میں بھی یعنی نظم میں بھی کارفرما ہوتی ہے گو اس کا مقصد مسرت کا ابلاغ ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ نظم شاعری بھی ہوتی ہے اس لیے مسرت کا ابلاغ اس کا مقصد تو ضرور ہوتا ہے مگر صرف یہی مقصد نہیں ہوتا۔ شاعری کے وسیع تر مفہوم میں نظم ثانوی تخیلہ کی ترکیبی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ قوت تمام انسانی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے اور یہ شاعری کا اہم عنصر ہے۔

پس کالرج کی رائے میں نظم ایک وحدت ہوتی ہے اس کے اجزا اپنے طور پر بھی مسرت بخش ہوتے ہیں اور مل جل کر پوری وحدت کی مسرت کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ وزن اور قافیے محض تزئین شعر نہیں ہوتے۔ وہ پوری نظم کی وحدت کا نامیاتی جزو ہوتے ہیں۔ پوری نظم کی وحدت مسرت بخش بھی ہوتی ہے اور قدر کی حامل بھی۔ مسرت نظم کے ان خواص سے ملتی ہے جو اس میں بحیثیت نظم ہوں، اور قدر کے حامل وہ خواص ہوتے ہیں جو نظم میں بحیثیت شاعری ہوں۔ نظم بحیثیت شاعری میں تخیلہ کی ترکیبی قوت اور اس کی سحر انگیزی اپنا کام کرتی ہے اور اس کی وضاحت بھی۔ ایسی نظم انسانی روح کی ساری صلاحیتوں کو بیدار کر دیتی ہے اور تمام صلاحیتیں اپنے منصب اور قدر کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں۔ شاعر تخیلہ کے عمل کی وضاحت کرتا ہے اور ساتھ ہی تخیلہ کے ترکیبی عمل کے ذریعے ہمیں نیا شعور اور نیا عرفان عطا کرتا ہے۔

وزن اور بحر

ورڈزورتھ کے نزدیک اوزان و بحور شاعری کے لیے محض خارجی حسن کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کالرج کا خیال ہے کہ شعری وزن جذبے کو زیادہ شدید بناتا ہے اور ہمیں جذبے کی اونچی

اشیا کا جوہر ہے اور علامتوں کے وسیلے سے ہی اس کا اظہار ممکن ہے۔ جس طرح کالرج متخیلہ کو تصورہ سے اور تخیل و واہمیانی کو بیباکی سے ممیز کرتا ہے، اسی طرح وہ علامت کو تمثیل (allegory) سے مختلف سمجھتا ہے۔ علامت عمومی و آفاقی کا خصوصی و انفرادی طور پر اظہار ہے۔ تمثیل مجرد خیالات کا تصویروں کی زبان میں ترجمہ ہے۔ اس کے برخلاف علامت وہ نشان ہے جو اس خیال میں جس کا وہ اظہار کرتا ہے خود شامل ہوتا ہے۔

تمثال

تمثال کے بارے میں کالرج کا کہنا ہے کہ وہ اس خیال کو واضح کرتی ہے کہ انسان فطرت سے ہم آہنگ ہے۔ انسان کے دل و دماغ آپس میں مربوط ہو کر فطرت کے مظاہر کے ساتھ یکجا متحد ہو جاتے ہیں۔

عدم یقین کا تعطل (Suspension of Disbelief)

فن کے بارے میں بالخصوص ڈرامے کے فن کے بارے میں کالرج کا یہ خیال ہے کہ وہ نہ تو محض فریب نظر ہوتا ہے اور نہ محض شعور فن۔ کالرج شعور فن اور فریب نظر کے درمیان تجزیہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہم ایک خاص وقت میں شعری عقیدے کے مطابق عدم یقین کو خود اپنی مرضی سے معطل کر دیتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ہم رضاکارانہ طور پر تخیل کی دنیا میں کھو جاتے ہیں اور روزمرہ کی حقیقی دنیا سے آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ شاعر ہمیں خواب کی دنیا میں لے جاتا ہے اور ہم اپنی کھلی آنکھوں سمیت اس کے ساتھ ہو لیتے ہیں اور بے یقینی اور عدم اعتبار کو معطل کر دیتے ہیں۔

کالرج کا یہ بھی خیال ہے کہ کسی شے کو جاننے اور اسے محسوس کرنے میں فرق ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ ڈرامے کے کردار محض کردار ہوتے ہیں مگر ہم ایسا محسوس نہیں کرتے۔ یہ صحیح نہیں ہے کہ افسانوی اور تخیلی ادب ہمیشہ افسانوی اور تخیلی معلوم ہوتے ہیں۔ جب ہم ان سے بہت زیادہ متاثر ہوتے ہیں تو وہ افسانوی نہیں معلوم ہوتے۔ ہم شعوری طور پر تو انھیں فنی اظہار سمجھتے ہیں مگر احساس کی سطح پر وہ حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔

ڈرامے کے اہم عناصر

کالرج کہانی اور پلاٹ کو زیادہ اہم نہیں سمجھتا۔ پلاٹ اس کے لیے محض اتنی حیثیت رکھتا

ہے جتنی مصور کے لیے کینوس۔ اس کے نزدیک ڈرامے کے اہم عناصر زبان، جذبہ اور کردار ہیں۔ وہ ان عناصر سے پلاٹ کو خارج کر دیتا ہے۔ جب کہ ارسطو پلاٹ کو اولین مقام دیتا ہے۔ ارسطو، کالرج کی طرح پلاٹ کو محض کینوس نہیں سمجھتا۔ وہ اسے تصویر کے خاکہ (out-line) سے تشبیہ دیتا ہے۔ جس کے بغیر وہ تصویر کا تصور نہیں کر سکتا۔ یا کسی خاکے کے کینوس پر رنگ بکھیر دینے سے کوئی نہ کوئی تاثر تو پیدا ہو سکتا ہے مگر وہ مکمل فن پارے کا تاثر نہیں ہوگا۔ بہرحال کالرج، کردار کو ڈرامے کا اہم اور پلاٹ کو غیر اہم عنصر تصور کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے بھی وہ بیشتر کرداروں کا ہی تجزیہ کرتا ہے۔ کالرج ڈراموں کے تجزیے میں یا تو کرداروں اور واقعات کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے یا ڈرامے کے جذباتی آہنگ کا جائزہ لیتا ہے۔ لیکن وہ اسے اسٹیج کے فن کی حیثیت سے نہیں پرکھتا۔

شاعری کے بارے میں چند نظریات

1. کالرج، پو (Poe) سے پہلے یہ نظریات پیش کرتا ہے کہ طویل نظم ناممکنات میں سے ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "طویل نظم نہ تو پورے طور پر شاعرانہ ہو سکتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔" البتہ نظم کے جملہ حصوں کو شعری حصوں سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیے اور اس تقاضے کو پورا کرنے کے لیے وزن کو بڑی اہمیت ہے۔
2. کالرج شعری عدل (Poetic Justice) کے نظریے کو یہ کہہ کر رد کر دیتا ہے کہ یہ نظریہ تقدیر کی قوت اور انسانی زندگی پر آسمانی قوتوں کے قبضۂ قدرت کے منافی ہے۔
3. جدید اور قدیم میں فرق کرتے ہوئے وہ بتاتا ہے کہ شیکسپیئر رومانی ادیب ہے اور یہ کہ رومانوی ذہن داخلی ہوتا ہے جس میں تصویر کی سی دلکشی اور جاذب نظری ہوتی ہے اور جو مختلف الانواع کو ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس کلاسیکی ذہن خارجی ہوتا ہے جس میں کسی مجسمے کی سی عظمت و شوکت ہوتی ہے اور جو مختلف الانواع کا سختی سے پابند رہتا ہے۔ قدما کی شاعری خارجی دنیا کی عکاسی کرتی ہے جب کہ جدید شاعر کا تخیل داخلی دنیا کا اظہار کرتا ہے۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رضوی، اشاعت 1985ء، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ)

طین اور ساں بو

رومانوی تنقیدی مفروضوں کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیقی ذہن کا تجزیہ تخلیق کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ تجربی نفسیات کے زیر اثر ادبی تنقید نے ذہن کی تجزیہ کاری کا کام شروع کیا تاکہ جذبات و احساسات کے بارے میں چند اصول وضع کیے جا سکیں اور ان کی مدد سے ذوق سلیم کے متعلق کوئی معیار قائم کیا جا سکے۔ ورڈز ورتھ اور کولرج دونوں نے انسانی ذہن کو فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ پایا اور اسے فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل گردانا۔ دونوں نقادوں کے نزدیک قوت تخیل تخلیقی صلاحیتوں کی حامل تھی انھوں نے تنقید کے تخلیقی عمل اور فطرت کے ساتھ اس کے رابطے کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس طرح فن پارے کے بجائے فن کار کا ذہن توجہ کا مرکز بننے لگا اور تنقید نے اس تخلیقی ذہن کی ماہیت کا سراغ لگانا شروع کر دیا جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے مفروضوں کی رو سے ادب شخصیت کا اظہار ہے یا یہ کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے۔ آخری منطقی حد یہی تھی کہ مصنف کی شخصیت، اس کے جذبات و تخیل اور اس کے ذہن کو توجہ کا مرکز بنایا جائے، اور پھر تخلیقی ذہن کے تجزیے کی روشنی میں تخلیق کے متعلق کوئی رائے قائم کی جائے۔

انسانی ذہن اور جذبات کے تجزیے نے تنقید کو بڑی حد تک داخلی معاملہ بنا دیا۔ رومانوی نقادوں نے، مثلاً ورڈز ورتھ اور کولرج نے انسانی ذہن اور خارجی فطرت میں ہم آہنگی تو تلاش کی لیکن انھوں نے انسانی ذہن پر معاشرتی اثرات کے بارے میں کچھ نہیں بتایا۔ فرد اور معاشرے کے تعلق کو رومانوی تحریک نے نمایاں بھی نظر انداز کیا کہ خود اس تحریک کا ایک پہلو معاشرے کے خلاف فرد کی بغاوت تھا۔ معاشرتی ماحول کی غلاظت میں پھنس کر فرد گھبرا گیا تھا جس کے لیے راہ نجات یہی تھی کہ وہ فطرت سے اپنے رشتے کو مضبوط کرے۔ تاہم انسان کا

فطرت کے ساتھ رابطہ انسانی زندگی کا ایک پہلو ہے اور معاشرے سے رابطہ دوسرا پہلو۔ انسانی ذہن فطرت سے متاثر ہوتا ہے مگر وہ معاشرے کی عظیم تر تاریخی قوتوں سے بھی متاثر ہوتا ہے۔

گو یہ رومانوی مفروضہ کہ ادب انسانی ذہن یا شخصیت کا اظہار ہے اپنی جگہ قائم رہا مگر جلد ہی ایک تاریخی طریق کار سامنے آیا جس نے انسانی ذہن اور شخصیت کو معاشرے کے تاریخی عوامل کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس کی ترقی نے سائنسی طریق کار کی اہمیت جتا دی اور اب معاشرتی علوم میں بھی اس طریق کار کا رواج ہوا۔ اس کی مدد سے تاریخ کے ارتقا کا مطالعہ شروع ہوا اور بالآخر شخصیتوں اور ذہنوں کا تجزیہ بھی ہونے لگا جو تاریخی عوامل کی پیداوار ہوتے ہیں۔

کلاسیکی نقد و نظر کے خلاف رومانوی رد عمل نے گرد و پیش کی حقیقت پر پردہ ڈال دیا تھا جس کے باعث گرد و پیش کے حالات و واقعات کے حوالے سے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہو گیا۔ اس طرح ادبی تنقید کا تاریخی نظریہ نفسیاتی نظریے کی طرح خود رومانوی مفروضوں کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس نظریے کے تحت ادب کو پوری قوم کی تہذیبی روایات کا اظہار سمجھا جانے لگا اور انسانی ذہن کے بارے میں یہ تصور پیدا ہوا کہ وہ ایک خاص عہد اور ایک خاص قوم میں مخصوص تغیرات کا حامل ہوتا ہے۔ ان خیالات کے ساتھ انسانی ذہن کے مطالعے میں سوانحی عنصر کی شمولیت بھی لازمی تھی لہٰذا تنقید میں تاریخی حالات کے حوالے کے ساتھ مصنف کے سوانح میں بھی بڑی دلچسپی شروع ہو گئی۔

مشہور فرانسیسی نقاد طین نے یہ تصور پیش کیا کہ ادب انسانی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہے اور ادیب اس ماحول کی تخلیق ہوتا ہے جس میں وہ پیدا ہوتا اور پروان چڑھتا ہے۔ وہ ایک خاص زمانی و مکانی حدود کی تخلیق ہوتا ہے جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات و سانحات اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح اس کے ذہن کو ایک خاص سانچے میں ڈھالتے ہیں۔ پس طین کا نظریہ تھا کہ ہر مقام اور ہر عہد کا ادب ایک مخصوص نسل، ایک مخصوص ماحول اور ایک مخصوص لمحے کی تخلیق ہوتا ہے اور ان حدود سے باہر نہیں ہو سکتا۔ ... ہاتھ ارائیزن نے بھی قدما کی تقلید کی جبریت کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ جغرافیائی اور تاریخی حالات کا فرق ذوق سلیم کے فرق پر منتج ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری نہیں کہ جو چیز قدیم یونانیوں کے ذوق کے مطابق ہو وہی دوسروں کے لیے بھی باعث تسکین ہو لیکن

ڈرائیڈن نے اس بات کو آگے نہیں بڑھایا اور اسے کسی مربوط نظام فکر کی صورت میں پیش نہیں کیا۔ علاوہ ازیں ٹین ذوق کی بات نہیں کرتا وہ تو اس انفرادی کاوش کو جو ہمارے سامنے ادب پارے کی صورت میں آتی ہے اس ذہن کا حاصل سمجھتا ہے جو عظیم تر تاریخی قوتوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

ٹین کے مطابق کسی ادب پارے کی تخلیق میں تین عناصر کارفرما ہوتے ہیں:

(1) نسل (Race) (2) ماحول (Milieu) (3) لمحہ (Moment)

کسی قوم کی ادبی تاریخ دوسری قوموں کی ادبی تاریخ سے مختلف یوں ہوتی ہے کہ اس میں ایک خاص نسل کے مزاج کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی قوم کے ادب کے مختلف ادوار کا فرق ماحول اور لمحے کا فرق ہوتا ہے۔ ٹین انگریزی ادبیات کی تاریخ کو ایک خاص نسل کے نمائندہ افراد کی نمائندہ کاوشوں کا نتیجہ سمجھتا ہے مگر کوئی ادب محض نسل کے مزاج کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ نسلی مزاج کے علاوہ ادیبوں کی کاوشوں پر اس ماحول اور وقت کا بھی اثر ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے ہیں اور ان نظریات و تصورات کا بھی جو معاشرے میں مروج ہوتے ہیں۔ ٹین کے خیال کے مطابق تخلیقی کارناموں کے پیچھے کارفرما تیسرا عنصر لمحہ ہے۔ لمحے سے وہ کوئی خاص زمانی نقطہ مراد نہیں لیتا۔ اس سے اس کی مراد وہ محرک قوت ہے جو ادب کی تخلیقی صلاحیتوں کو وقت کے دھارے کے ساتھ آگے بڑھاتی ہے۔

جرمن ناقد اور مفکر شلیگل (Schlegel) نے ادب کے ارتقا کا مطالعہ تقریباً اسی انداز میں کرنے کی کوشش کی تھی مگر ٹین نے اس تصور کو زیادہ واضح اور مربوط شکل میں پیش کیا۔ دراصل ٹین کا مطالعہ بنیادی طور پر تہذیبی و تاریخی قوتوں کے ارتقا کا مطالعہ ہے جس میں مصنف بحیثیت فرد ان قوتوں کے آلۂ کار کے طور پر کام کرتا ہے۔ اس کے باوجود ٹین ان قوتوں کے تجزیے سے فرد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنی کتاب 'تاریخ ادبیات انگریزی' میں وہ لکھتا ہے:

"آپ جب کسی کتاب کے کسی مسودے کے پہلے خستہ ورق الٹتے ہیں، خواہ وہ شاعری ہو، قانون کے ضابطے ہوں یا عقائد سے متعلق کوئی اعلان، تو سب سے پہلے آپ کا پہلا تاثر کیا ہوتا ہے؟ آپ کہتے ہیں کہ وہ تنہا وجود میں نہیں آیا۔ وہ محض ایک سانچہ ہے۔ ایک تحجر خول ہے، ایک نقش ہے، اس نقش کی طرح جو کوئی جانور مرنے کے بعد پتھر پر چھوڑ جاتا ہے۔ تحجر خول میں کسی جانور کا وجود

تھا اور کتاب کے پیچھے کسی انسان کا۔ آپ تحجر خول پر غور کیوں کرتے ہیں بجز اس کے کہ اس کے اندر کے جانور کا اندازہ لگائیں۔ اسی طرح آپ مسودے کا مطالعہ کرتے ہیں تاکہ انسان کو پہچان سکیں۔"

ٹین کا طریق کار ادبی و معاشرتی دونوں قسم کی تاریخوں پر منطبق ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ادب کسی قوم کے داخلی عوامل اور اس کے طرز احساس کی تاریخ ہے جب کہ تاریخ اس قوم کے خارجی عوامل کا کھاتا ہے جو یقیناً طرز احساس کی خارجی شکل ہوتے ہیں۔ اس طرح عظیم ادبی شاہکار محض ان افراد کی نمائندگی نہیں کرتے جو ان کے خالق ہیں بلکہ یہ شاہکار اپنے عہد کے عظیم افکار و تصورات کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرز احساس کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ایک خاص عہد اور مخصوص حالات کے تحت بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ان شاہکاروں کے خالق ادیب خود اپنا عہد ہوتے ہیں۔ کسی عہد کے چند عظیم فنکاروں کا مطالعہ اس عہد کے چلتے پھرتے، سانس لیتے اور محسوس کرتے انسانوں کا مطالعہ ہوتا ہے جن میں اس عہد کی مکمل زندگی، پوری شدت اور آب و تاب کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں نظر آتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی میں وقتاً فوقتاً رونما ہونے والے عظیم سانحات اور سانحات سے متاثر ہونے والے افراد کو نسل، ماحول اور لمحے کے تجزیے سے سمجھا جا سکتا ہے اور یوں ٹین کا طریق کار تاریخ اور سوانح حیات دونوں کے لیے مفید ہے۔ چونکہ ٹین کی نظر میں ادب اس ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جو گردوپیش کے واقعات و سانحات، نسلی مزاج اور لمحے کے تقاضوں کے مطابق طور کو جاتا ہے لہٰذا یہ طریق کار ادب کے مطالعہ کے لیے بھی اہم ہے۔ اس اہمیت کے باوجود ہر طریق کار کی طرح اس کے بھی واضح حدود ہیں اور یہ محض ایک حد تک ہی کارآمد ہے۔ یہ سچ ہے کہ نسل، ماحول، زندگی کے تقاضے اور محرکات ادیب کے ذہن کی سمت متعین کرتے ہیں مگر سب کچھ وہی نہیں ہیں۔ اس طریق کار کی خرابی یہ ہے کہ یہ فرد کی ذاتی صلاحیتوں اور اس کے ذہن کی فعال قوتوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ یوں معاشرے کا پابند ذہن اور بحیثیت فرد زندگی کی بے پناہ قوتوں کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی نظر آتا ہے۔ تجربی نفسیات (Empirical Psychology) کے طریق کار کی طرح یہ تاریخی طریق کار بھی انسانی ذہن کو منفعل اور مجبور دیکھتا ہے۔ ٹین کا نظریہ اس اہم حقیقت کی وضاحت نہیں کرتا کہ ایک ہی عہد کے دو عظیم فنکار ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہوتے ہیں یا پھر یہ کہ ادیب کا تخلیقی ذہن عام لوگوں کے ذہن سے افضل کیوں ہوتا ہے؟

طین کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے رومانوی تنقید کے خالصتاً داخلی معیار کے بجائے ادب کی جانچ پرکھ کے لیے ایک معروضی معیار پیش کیا۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ معیار زیادہ سائنسی ہے۔ ادب کے تجزیے کا کام معروضی معیار کے حوالے سے زیادہ صحت و درستی سے ہو سکتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بقول طین:

"انسان دیگر مخلوقات کی طرح، اس فضا میں جو اسے پروان چڑھاتی ہے، تبدیل ہوتا رہتا ہے۔"

مگر طین کی غلطی یہ ہے کہ وہ انسان کو ماحول سے اثر لیتے ہوئے اور اسے کسی قدر تبدیل کرتے ہوئے نہیں دیکھتا۔ وہ انسان کو منفعل و مجبور سمجھتا ہے اور اسی لیے خلاق ذہنوں کی صلاحیتوں اور فرد کی ذاتی و امتیازی خصوصیات کو اس کے نظام فکر میں کوئی جگہ نہیں ملی۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے کہ معاشرے کی تاریخی قوتوں، ماحول اور فضا کے زیر اثر انسانی ذہن کی ساخت و بافت تیار ہوتی ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ خلاق ذہن فعال طور پر معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے، تاریخی دھارے کی سمت متعین کرتا ہے اور ماحول کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ محض گرد و پیش سے متاثر نہیں ہوتا۔ گرد و پیش کو متاثر بھی کرتا ہے۔ طین کے طریق کار سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ایک شخص کی ذاتی و انفرادی صلاحیتیں دوسرے سے مختلف کیوں ہوتی ہیں۔

طین کے اس نظریے کی اس کمی کو ساں بو کے نظریے نے پورا کیا۔ ساں بو کے نزدیک کسی ادب پارے کی جانچ پرکھ کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے مصنف کو سمجھا جائے۔ ساں بو بھی طین کی طرح اس رومانوی تصور کا قائل ہے کہ ادب، ادیب کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے، لہٰذا ادب کو سمجھنے کے لیے اس ادیب کو سمجھنا ضروری ہے جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ مصنف کے سوانح حیات کو سائنسی طور پر استعمال کیا جائے۔ ساں بو یہ جانتا ہے کہ قدما کی زندگی کی تمام تفاصیل کا پتہ چلانا مشکل ہے اور اس مشکل کو وہ قدیم فن پاروں کی تحسین میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ البتہ جن مصنفین کی زندگی کے حالات ہم معلوم کر سکتے ہیں ان کی زندگی کا تجزیہ کرنا ضروری ہے تاکہ ان کے کردار پر روشنی پڑ سکے۔ ان کے کردار کے بارے میں آگہی ان کے تخلیق فن پاروں کے اصل جوہر کا پتہ دے گی۔ اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا یوں اظہار کرتا ہے:

"ادب اور ادبی تخلیق میرے لیے پورے آدمی (مصنف) سے ممیز نہیں ہے۔

میں کسی فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتا ہوں، لیکن میرے لیے اس کے متعلق کوئی فیصلہ کرنا اس وقت تک مشکل ہوگا جب تک کہ میں مصنف کو بھی اس میں شامل نہ کر لوں۔ میں بلا کسی جھجک کے یہ کہہ سکتا ہوں کہ جیسا پیڑ ہوگا ویسا ہی پھل۔ اس طرح ادب کا مطالعہ مجھے فطری طور پر کردار کے مطالعے کی طرف لے جاتا ہے۔

کسی مصنف کے بارے میں ہمیں خود سے کئی سوالات پوچھنے چاہئیں۔ (خواہ وہ سوالات تصنیف سے بالکل غیر متعلق ہی کیوں نہ معلوم ہوں)۔ ان سوالات کے بعد ہی ان مسائل کا اندازہ ہو سکتا ہے جو ہمیں درپیش ہوتے ہیں۔ مصنف کا مذہب کے بارے میں کیا خیال تھا؟ فطرت کے متعلق فکر نے اسے کس طرح متاثر کیا؟ عورتوں سے معاملات میں وہ کیسا تھا؟ روپے پیسے کے متعلق اس کا کیا رویہ تھا؟ کیا وہ امیر آدمی تھا؟ کیا وہ غریب تھا؟ زندگی کے متعلق اس نے کیا ضابطے وضع کیے تھے؟ اس کے روزمرہ کے معمولات کیا تھے؟ وغیرہ وغیرہ۔ مختصراً یہ کہ اس کی سب سے بڑی برائی یا کمزوری کیا تھی؟ ہر ایک میں کوئی نہ کوئی کمزوری ہوتی ہے۔ ان سوالات کے جوابات میں سے کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو کسی کتاب کے مصنف اور کتاب کے بارے میں رائے قائم کرنے کے سلسلے میں غیر متعلق ہو۔ البتہ یہ کہ ہم کسی ایسی کتاب سے متعلق ہوں جو خالصتاً علم ہندسہ کی کتاب سے مختلف ہو۔"

ساں بو مصنف کے کردار کی چھان بین کا یہاں تک قائل ہے کہ وہ مستقبل میں پیدا ہونے والی کرداری سائنس پر بھی ایمان لے آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس سائنس کے ماہر وہ حساس انسان ہوں گے جو فطری ذہانت کے مالک ہوں گے اور وہی ساں بو کے مثالی ناقد ہوں گے جو اس سائنسی طریق کار کے ساتھ فن کار جیسی دوربین نظر کا استعمال بھی کریں گے۔ ایسا ناقد سب سے پہلے خود سے یہ سوال کرے گا کہ مصنف کا کردار کیا ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے وہ فن کار کی نسل، قومیت، مذہب، خاندان اور معاصروں کے متعلق تحقیق کرے گا۔ اس کے ماحول کا جائزہ لے گا۔ اس کی تعلیم کے بارے میں معلومات فراہم کرے گا، اور اس کے علاوہ اعزہ اور احباب کے متعلق تفتیش کرے گا۔ وہ مصنف کی زندگی کے اس نقطہ کی تلاش کرے

شفیق اللہ

میتھیو آرنلڈ

میتھیو آرنلڈ بنیادی طور پر ایک شاعر تھا۔ جسے شاعری کے رموز اور شاعری کی غیر معمولی تاثیر اور تاثر کی وجوہ سے خاص دلچسپی تھی۔ اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی نشیب و فراز اور وکٹوریائی عہد کے انسان کی زرپرستی اور ہوس ناکی کے مضرات سے بھی وہ پوری طرح واقف تھا۔ اس نے ادبی تنقید کے علاوہ اپنے عصر کے مختلف طبقات اور ان کی رغبتوں کا تہذیبی سطح پر جو مطالعہ کیا تھا اُسے غیر معمولی وقعت کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔ اس معنی میں وہ ایک ایسے دانشور کے طور پر نمایاں ہوتا ہے، جس کے لیے ادب، انسان اور اس کا عصر ایک مستقل سوال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کارلایل اور رسکن یا والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے معروضے کا دائرہ میتھیو آرنلڈ کے مقابلے میں بے حد تنگ ہے۔ کارلایل اور رسکن کلاسیکی اقدار کے گرویدہ تھے اور اخلاق کا ایک بلند تصور رکھتے تھے۔ میتھیو آرنلڈ اور ان کے تصورات میں اختلاف کی گنجائش کم سے کم ہے۔ جہاں اختلاف کے پہلو بھی نکلتے ہیں، ان کی نوعیت بھی بنیادی نہیں ہے۔ بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ میتھیو آرنلڈ کے بحث کے موضوعات کے حدود خاصے کے وسیع ہیں۔

آرنلڈ کا مسئلہ محض ادب اور فن ہی نہیں تھا بلکہ عصری تہذیب سے متعلق وہ مسائل بھی تھے، جنہیں نئے عہد کے صنعتی اور صرفی نظام نے پیدا کیا تھا۔ والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کا شمار خالص اسلوب کے پرستاروں میں ہوتا ہے۔ فن، ان کے یہاں، اپنا مقصود آپ ہے جو ہمیں جمالیاتی حظ تو عطا کرتا ہے، لیکن اس سے افادیت کی توقع فضول ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک فن و ادب کا رشتہ زندگی سے اٹوٹ ہے۔ ایک سطح پر وہ تہذیب انسانی کو فروغ دینے اور اعلیٰ انسانی قدروں کے تحفظ کا کام بھی انجام دیتا ہے۔

آرنلڈ کلاسیکیت کو ایک کسوٹی (touch stone) کے طور پر دیکھتا ہے۔ ہر عہد اور ہر عصر کی اپنی چند منفرد خصوصیات ہوتی ہیں، جو دوسرے زمانوں سے مختلف بھی ہوتی ہیں اور ممتاز بھی۔ آرنلڈ کو اپنے وطن عزیز یعنی انگلستان سے گہری محبت تھی۔ لیکن وکٹوریائی عہد کے انگلستان کا تہذیبی انتشار، اخلاقی پستی اور روحانی دیوالیہ پن وغیرہ نے اس کے سامنے بڑے بڑے سوالات قائم کر دیے تھے۔ وہ اپنے عصر سے شاکی بھی تھا اور کسی حد تک مایوس بھی۔ اسی لیے وہ اس بیمار تہذیب کے لیے مختلف نسخے بھی تجویز کرتا ہے۔ وہ ادب اور اخلاقیات میں ایک خوش ترتیبی اور ہم آہنگی دیکھنا چاہتا تھا جو کلاسیکی خصوصیات تھیں۔ اہل انگلستان کی تنگ نظری کے باعث ان کے نقطۂ نظر میں وہ آفاقیت پیدا نہیں ہو سکتی تھی، جس سے وسیع المشربیت اور بین الاقوامیت کا تصور مستحکم ہوتا ہے۔ وہ اپنے ارباب وطن کو خود احتسابی کا درس دیتا ہے تاکہ وہ اپنی محدود عصبیت سے بلند ہو سکیں۔ ان تعصبات کے باعث انگلستان کے باشندوں کا مذاق اور ان کے تہذیبی اعمال نا پختہ ہیں۔ ان میں اس شائستگی، نفاست اور لطافت کی بڑی کمی واقع ہو گئی ہے، جن سے کسی قوم کے اعلیٰ تہذیبی نشانات کا تصور وابستہ کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کو اس بات کا بھی دکھ تھا کہ اس کے ہم وطن تجریدی تصورات سے بھی خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے بلکہ ایسے تصورات کے پیچھے وہ بھاگتے ہیں، جو مبہم اور دھندلے ہیں۔ عبرانی فکر، جرمنی دانش اور عہد وسطیٰ کی تعلیمات، ان کے لیے مناسب ہیں۔ بجائے اس کے ان کے لیے یونانی فکر اور یونانی دانش ایک بہتر رہنما ثابت ہو سکتی ہے، جسے عصر جدید کے فرانس نے اپنے لیے مشعل راہ بنا لیا ہے۔

انگریزی ادب کی تاریخ میں عہد ایلزبتھ اور رومانوی تحریک کا مرتبہ بے حد بلند ہے۔ عہد ایلزبتھ کا زمانہ وہی ہے، جسے نشاۃ الثانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ کلاسیکی عہد کے بعد یہ وہ دور ہے، جسے ادب کی تاریخ میں عہد زریں سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اسی طرح رومانوی تحریک نے کلاسیکی تقلید پسندی اور تقلید کی روش کے خلاف آواز بلند کی۔ خارجیت کے برخلاف داخلیت اور پابندی کے بجائے ذہن و ضمیر کی آزادی کو ترجیح دے کر جرأت اور بے باکی کا درس دیا۔ لیکن آرنلڈ کی نظر مقامیت سے دور قافلے کے اس نشان پر تھی، جسے یونان کہا جاتا ہے۔ آرنلڈ اپنے وطن کی ناموس کو بحال کرنے اور اُسے سرفراز کرنے کے لیے کلاسیکی روح کی تبلیغ

اور اشاعت کو ناگزیر خیال کرتا ہے۔ اس کی تقریباً ساری نثری تصنیفات کا محور اسی نوعیت کے مسائل ہیں:

On Translating Homer (1861)

The Study of Celtic Literature (1867)

Essay in Criticism (1865-1888)

اور:

Culture and Anarchy (1869)

ان تصنیفات میں ادب اور اس کی تنقید کا ایک ٹھوس تناظر ضرور موجود ہے، لیکن معاصر زندگی میں نفاق، عمومی مذاق میں گراوٹ، نودولتیوں کی اخلاقی پستی، پسماندہ طبقہ اور اس کی عدم تربیت سے پیدا ہونے والے مسائل نے معاشرے میں جس تہذیبی انتشار اور بے اصولے پن پر ممیز کی ہے، آرنلڈ اس سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا تھا۔ وہ صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ:

"کلچر ہی سے حلاوت اور روشنی ممکن ہے اور یہی وہ چیزیں ہیں جو کامل کردار کی تشکیل کرتی ہیں۔"

آرنلڈ ادب کو تنقیدِ حیات سے تعبیر کرتا ہے۔ ادب اس کے نزدیک ایک بہت بڑی ذمے داری ہے، جس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر سے بہتر بنانے کی جدوجہد کرے۔ کردار سازی اور اخلاق کی تعمیر میں وہ ایک بڑا کام انجام دے سکتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب یا شاعری جن معانی کی ترسیل کرتی ہے۔ اصلاً وہ تصورات ہیں جنھیں انسان اور انسانیت کی تاریخ میں بہتر دماغوں نے جو سوچا ہے۔ انھیں ایک علم کے طور پر فروغ دینے اور پھیلانے یا ان کی اشاعت کرنے کا کام ادب کا ہے۔ آرنلڈ کا یہ تصورات افادیت پسند طبقے سے وابستہ کر دیتا ہے۔ دراصل آرنلڈ اپنے عصر میں ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے اور نودولتیوں کی بدمذاقی اور عامیانہ پن سے بہت نالاں تھا۔ انھیں شائستہ اور مہذب بنانے کی ذمے داری وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام کے سپرد کرتا ہے، لیکن ایک سطح پر وہ ادب سے بھی توقع کرتا ہے اور اصرار کرتا ہے کہ اسے بلاے منصب پر پورا اور کھرا اترے۔

یہاں یہ امر بھی کم توجہ طلب نہیں ہے کہ آرنلڈ خالص ادبی اور دانش ورانہ کلچر کا مبلغ نہیں

تھا، جو ایک بے حد محدود اور مخصوص تصور ہے۔ وہ اشرافیہ طبقے کو دوسرے ادنیٰ اور نادار طبقوں کی طرف متوجہ کرنے کے اصول پر کاربند تھا، تاکہ وہ برطانوی معاشرہ جو مادیت پرستی کی ہوس میں گرفتار ہے، علم اور دانش کے حصول کی طرف بھی متوجہ ہو۔ ایک بہتر سماج کی تعمیر کے لیے سب سے مناسب یہی آلات و اوزار ہیں۔

آرنلڈ مذہب مخالف نہ تھا، لیکن روایتی معنی میں مذہبی بھی نہیں تھا۔ وہ مذہب کا ایک صاف ستھرا تصور رکھتا ہے۔ اُسے عیسائیت کے وہ سخت گیر اصول قطعاً گوارا نہ تھے، جنھیں بے بدل خیال کیا جاتا ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے آپ کو روایتی اور تقلیدی عقائد سے دور چند دور ہی رکھا۔ وہ تو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ عیسائیت میں سے فرسودہ عناصر کے اخراج کے بغیر ہم عیسائیت کی اصل روح کا تحفظ ہی نہیں کر سکتے اور نہ ہی سائنس کی فتوحات کو انگیز کر سکتے ہیں۔ آرنلڈ کی نظر اس مستقبل پر تھی، جب سائنس مذہب کے لیے ایک چیلنج ہی نہیں ہوگی بلکہ اس پر غالب بھی آسکتی ہے۔ آرنلڈ نے روشن خیالی، وسیع النظری اور عہد فہمی کی ضرورت کو محسوس کر لیا تھا کہ اب انسانیت کی سمت کیا ہونی چاہیے۔ اسی بنا پر وہ بار بار ادب اور سائنس کی ہم آہنگی اور رفاقت پر اصرار کرتا ہے۔ آرنلڈ کی یہ تصنیفات اس کے اسی نوع کے افکار پر مبنی ہے:

St. Paul and Protest Antism (1870)

Literature and Dogma (1873)

God and the Bible (1876)

آرنلڈ ایک اہم اور عہد ساز نقاد تھا، تخلیقیت کو وہ ہر جگہ ایک بلند مقام دیتا ہے۔ پھر بھی وہ سوال کرتا ہے کہ کیا جانسن کو Lives of Poets کے بجائے صرف شاعری کرنی چاہیے تھی؟ یا ورڈز ورتھ کو، جو ایک بہتر تنقیدی صلاحیت کا مالک تھا، لیریکل بیلڈز کا مقدمہ لکھنے کے بجائے صرف سانیٹ ہی لکھنا چاہیے تھا؟ ان سوالوں کے جواب آرنلڈ یہ کہہ کر خود فراہم کرتا ہے کہ یقیناً ورڈز ورتھ ایک بڑا نقاد تھا اور یہ سوچ کر افسوس ہوتا ہے کہ اس نے تنقید کی طرف اور زیادہ توجہ کیوں نہیں دی۔ گوئٹے خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ دیکھ کر ہمیں تفاخر کا احساس ہوتا ہے کہ اس نے ہمارے لیے کافی تنقیدی سرمایہ چھوڑا ہے۔ دراصل ہر ادیب کے اپنے ذہن و ضمیر کے تقاضے اور چند محرکات ہوتے ہیں، جن کے باعث وہ اپنی راہ بدلنے پر مجبور ہوتا ہے۔

آرنلڈ تخلیقی قوت کو سب سے اعلیٰ درجے کی قوت ہی نہیں اعلیٰ درجے کا تفاعل بھی کہتا ہے
جس سے فن کار کو بڑی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی صلاحیت کا اظہار ہر دور میں یکساں نہیں
ہوتا اور مسرت حاصل کرنے کے ادب کے علاوہ اور بھی دوسرے بہت سے ذرائع ہیں۔ آرنلڈ
ادب سے حاصل ہونے والی مسرت کو اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصورات (ideas)
کی بڑی اہمیت ہے۔ ادب اپنے عصر ہی سے انھیں اخذ کرتا ہے۔ وہ فلسفی کی طرح انھیں
دریافت نہیں کرتا کیوں کہ ادب مختلف عناصر سے ترکیب پاتا ہے، وہ مرکب ہے نہ کہ تجزیہ اور
نہ تحقیق و دریافت کا شمار اس کے منصب میں کیا جاتا ہے۔ ایک خاص دانشورانہ اور روحانی
ماحول اور بعض مخصوص تصورات کا فیضان اس کے لیے تخلیقی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ ایک
ادیب بڑے اہتمام اور موثر طریقے سے ان عناصر کے امتزاج کو ایک خاص ترکیب میں ڈھال
لیتا ہے۔ لیکن یہ بھی طے ہے کہ ہر دور اعلیٰ تخلیقی کاموں کے لیے مناسب ماحول کے مطابق
نہیں ہوتا۔ اسی لیے آرنلڈ کی نظر میں ادب کی تاریخ میں تخلیقی دور یعنی اعلیٰ ترین تخلیقات سے
معمور دور کم سے کم ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ تخلیق کے لیے فرد کی قوت (power of the man)
اور عصر کی قوت (power of the time) کی حیثیت ناگزیر ہے۔ صرف ایک قوت اس کام کے
لیے ناکافی ہے۔

آرنلڈ تنقید کے لیے بے لوثی اور غیر جانبداری (disinterestedness) اور
(impartiality) پر بھی زور دیتا ہے۔ تنقید کو اپنے اصولوں کی روشنی میں کام کرنا چاہیے نہ کہ
ان عملی نقطہ ہائے نظر کی روشنی میں، جو اشیا پر مبنی ہوتے ہیں۔ تنقید بھی ذہن کا ایک آزادانہ کھیل
ہے۔ تنقید نگار کو تصورات کے تعلق سے ان دور پرے، سیاسی اور عملی ملحوظات سے پرے ہوکر غور کرنا
چاہیے، جن کے ساتھ عوام کی ایک کثیر تعداد وابستہ ہوتی ہے۔ تنقید کا کام بس یہ ہے کہ وہ دیکھے
کہ دنیا میں بہتر سے بہتر جو سوچا اور سمجھا گیا ہے، اس میں بہترین کیا ہے۔ اسی بہترین کو فروغ
دینا اور اسی کی تشہیر دو سچا تنقید کے منصب میں اعلیٰ مقام رکھتی ہے۔ انھیں کی بنیاد پر نئے اور
تازہ تصورات خلق کیے جاسکتے ہیں۔ آرنلڈ کو اپنے عہد میں تنقید کی ناکامی اور تنقید کے زوال کا
ایک بڑا سبب یہ نظر آتا ہے کہ اس نے عملی ملحوظات (considerations) پر تکیہ کرلیا ہے۔ ان
نقادوں کے لیے عملی مقاصد کا درجہ اول ہے اور ذہن کا کھیل درجہ دوم پر ہے۔ ہر ادبی رسالے
اور نقاد نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی ہے، جو ان کے اپنی رغبتوں کے مطابق ہیں، اپنی

رغبتوں (interests) سے پرے ہوکر بے لوثی کے ساتھ تنقید کے تفاعل سے انھیں کوئی دلچسپی
نہیں ہے۔ اس لیے آرنلڈ سیاست کی براہِ راست مداخلت کے سخت خلاف ہے۔ اس کی ترجیح
اس گہری سنجیدگی پر ہے، جو تخلیق کے حقیقی کردار کو نمایاں کرسکے اور تخلیق سازی کے لیے ایک
عمومی فضا تیار کرنے میں معاون بھی ہو۔ ہر بڑی تنقید بہتر ادب کی نشاندہی کرتی اور بہتر ادب
کے لیے فضا سازی کا کام کرتی ہے۔ آرنلڈ انگریزی ناقدین کو یہ صلاح دیتا ہے کہ وہ محض
انگلستان کے بہترین علم اور بہترین افکار ہی پر نظر نہ رکھیں بلکہ بیرونی ممالک (جیسے جرمنی اور
فرانس) کے بہترین افکار کو جانیں اور انھیں فروغ دیں۔ تنقید کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ
تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، قابلِ قدر علم کی تلاش و جستجو کرے اور انھیں مشتہر کرے۔ آرنلڈ کی نظر میں
تنقید اور صرف تنقید ہی مستقبل سازی میں معاون ہوسکتی ہے۔ تنقید کو بہر حال حسین، پائدار، سرگرم
اور ہمیشہ علم افزا ہونا چاہیے۔ تب ہی وہ تخلیقی عمل کی طرح مسرت بخشنے کی اہل ہوسکتی ہے۔ یہ
احساسِ مسرت ایک صاحبِ ضمیر اور صاحبِ بصیرت کے لیے اس مسرت سے زیادہ سرتاج ہے،
جو کسی ادنیٰ، کمزور، بودی، کم مایہ اور ناقص تخلیق سے حاصل ہوسکتا ہے۔

شاعری کے بارے میں آرنلڈ کا خیال ہے کہ وہ کون سا عقیدہ ہے جو متزلزل نہیں ہوا۔
کون سا مسلّمہ شرعی اصول ہے، جو سوالِ زد نہیں ہوا۔ کس روایت کا کوئی صدمہ نہیں پہنچا۔ خود
مذہب مادیت میں ڈھل چکا ہے، لیکن شاعری کے لیے تصور (idea) ہی سب کچھ ہے۔ شاعری
میں تصور، تصور محض کے طور پر کارفرما یا متعلق نہیں ہوتا بلکہ وہ جذبے کے ساتھ ضم ہوکر رہ جاتا
ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک تصور ہی اصل چیز ہے۔ آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور جزو اس
کی لاشعوری شاعری ہے۔ اسی لیے اس کا خیال ہے کہ شاعری کا مستقبل انتہائی تابناک ہے۔
شاعری کی قوت اور تاثیر کی بے پناہ صلاحیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ یہ دعویٰ بھی کرتا ہے کہ
آئندہ زیادہ سے زیادہ لوگ یہ پائیں گے کہ ہم شاعری کی طرف اس لیے رجوع ہوتے ہیں کہ
وہ زندگی کی ترجمانی کرتی ہے، وہ ہمیں طمانیت بخشتی ہے، وہ ہمیں سہارا دیتی ہے۔ بغیر شاعری
کے سائنس بھی نامکمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک دن شاعری ہی مذہب اور فلسفے کی جگہ لے
لے۔ آرنلڈ، ورڈس ورتھ کے اس قول کی تائید کرتا ہے کہ "شاعری زندگی کی دلیل ہے اور تمام
علم و آگہی کی نفیس ترین روح ہے۔"

آرنلڈ کے ذہن میں شاعری کا ایک مثالی تصور ہے یعنی وہ شاعری جو ہر کسوٹی پر پورا اترے

کہ اپنی برتری اور اپنی فضیلت کو ثابت کر سکے۔ آرنلڈ معاملے میں بھی سختی کا قائل ہے اور جانچنے کے لیے بھی اعلیٰ معیاروں کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ شاعری میں ڈھونگ کا کوئی گزر نہیں ہوتا، بالخصوص شاعری میں برتر اور کم تر، کھرے اور کھوٹے یا نصف کھرے، سچ اور باطل یا صرف نصف سچ کی غیر معمولی اہمیت ہے، کیوں کہ وہ شاعری ہی ہے جو اعلیٰ تر استعداد کی اہل ہے۔ شاعری، شعری صداقت اور شعری حسن جیسے اصولوں کے ساتھ مشروط تنقید حیات ہے، ہماری روح جس سے طمانیت اخذ کرتی ہے اور جس سے ہمیں سنبھالا ملتا ہے لیکن تنقید حیات کی اہلیت کے مطابق ہی طمانیت اور ٹھہراؤ کی اہلیت ہمیں میسر آتی ہے۔ شاعری جتنی بلند مرتبہ ہوگی اسی نسبت سے اس میں تنقید حیات کی اہلیت ہوگی۔ آرنلڈ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری ہی انبساط آفریں ہو سکتی ہے۔ اسی میں ہی قلب کاری، اور ہمیں سنبھالے رکھنے کی قوت مضمر ہوتی ہے۔

آرنلڈ بہ حیثیت ایک نقاد

آرنلڈ نے اپنے ادبی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا، لیکن اپنے عہد کے ادب اور تہذیب اور ترقی کی رفتار سے پوری طرح مطمئن نہیں تھا بلکہ بعض اعتبار سے مایوسی ہی اس کے حصے میں آئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنا قلم نثر کی طرف موڑ لیا۔ 1865 میں اس کی معرکۃ الآرا تصنیف (Essays in Criticism) منظر عام پر آئی، جس نے بڑے پیمانے پر عوام کے ایک بڑے طبقے اور یونیورسٹی کے طلبا، اساتذہ اور دوسرے دانشوروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ایک سطح پر ادب، اس کے مطالعے کا موضوع تھا، لیکن تہذیب اور بالخصوص انیسویں صدی کے نصف آخر کی برطانوی تہذیب اور برطانوی عوام کے عمومی رجحانات کو اس نے کلیدی حیثیت دی تھی۔ اسی لیے اس کتاب کو 'تہذیب کی انجیل' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ آرنلڈ کے موضوعات کا دائرہ کافی وسیع تھا۔ وہ اپنی بات تہذیب کے موضوع سے شروع کرتا ہے اور ادبیات، مذہبیات، سیاسیات اور اخلاقیات کے مسائل کو اسی ایک تناظر میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ اس کا ایک بڑا مقصد یہ بھی تھا کہ برطانوی باشندوں میں جو بدمذاقی پیدا ہو گئی ہے، اس کی کسی طور پر تربیت کی جا سکے۔ اسی بنا پر وہ ذوق کی معیار بندی کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دیتا ہے۔ اسے تنقید کے طریقِ کار میں جو انتشار اور بے اصولے پن کی کیفیت ہے اس کا بھی شدید احساس تھا۔ اسی لیے تنقید کے وہ

تاریخی اور سائنسی طریقوں کا تعارف کراتا ہے جن کی اساس معروضیت، تجزیے، تقابل اور معقولیت پر تھی۔ اسے اعلیٰ طبقے کی سرد مہری اور بے اعتنائی سے شکوہ ضرور تھا لیکن اس کے لیے سب سے بڑا تہذیبی مسئلہ درمیانے طبقے کی معاشرت تھی۔ یہ وہ طبقہ تھا، جو اپنی ناشائستگی اور عامیانہ پن کے احساس سے بھی عاری تھا۔ آرنلڈ کا خطاب عالموں اور دانشوروں سے اتنا نہیں تھا، جتنا اس طبقے سے تھا۔ وہ اپنے ہم وطنوں کو دانش کے اعلیٰ مقام پر دیکھنے کا زبردست متمنی تھا۔ جہاں وہ مایوسی سے دوچار ہونے لگتا ہے تو اس کا قلم یک دم طنز، کبھی شکوہ، کبھی احتجاج اور کبھی تمسخر کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ طبقۂ امرا کی آسودہ خاطری، ذہنی کاہلی، اور ایک اوسط وکٹورین فرد کی دھکم دھکا کر کے دوسرے سے سبقت لے جانے کے لیے جو ہوڑ سی لگی ہے آرنلڈ کے بحث کے موضوعات بھی یہی ہیں اور اس کے طنز کے نشانے بھی یہی ہیں۔ وہ تعلیمی اداروں اور نام نہاد دانش کدوں میں پروردہ تضادات اور ان کی نااہلی پر طعنہ زن ہوتا ہے۔ ایک روشن خیال ہونے کے ناطے کٹرپت کے سطلے پن کو موجب ذلت سمجھتا ہے۔ کلیسائیت اور کلیسائیت کی سخت گیری کو طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ ان تمام روایتوں، عقائد اور شرعی قواعد کو تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے، جنھیں دانش کی سطح پر صحیح ثابت نہیں کیا جا سکے۔ آرنلڈ حسن اور صداقت کو درجہ اول پر رکھتا ہے۔ اخلاقی متانت کا مرتبہ بھی اس کے یہاں بلند تھا، جس میں انسانیت کی ترقی کا راز مضمر ہے۔ وہ فن اور ادب میں بھی ان لوگوں پر سخت تنقید کرتا ہے، جو محنت، انہماک اور یکسوئی سے جی چراتے ہیں۔ آدمی جب تک اپنے اندر گہری سنجیدگی اور لگن نہیں پیدا کرے گا وہ اعلیٰ ادب نہیں خلق کر سکتا۔ اس نے کلاسیکیت سے فنی تکمیل، فنی حسن اور ضابطہ بندی کا درس لیا اور یہ سیکھا کہ تخلیقِ فن ایک انتہائی صبر آزما عمل ہے اور نقاد کی یہ کوشش ہونی چاہیے کہ وہ علم کے تمام شعبوں، دینیات، فلسفہ، تاریخ، فن اور سائنس میں معروض کا مطالعہ اس طرح کرے جس طرح حقیقت میں وہ ہے۔ جب کہ آسکر وائلڈ کا خیال تھا اس کے برعکس ہے وہ کہتا ہے کہ نقاد کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ "وہ معروض کا مطالعہ اس طور پر کرے جیسے حقیقت میں وہ نہیں ہے۔"

خلاصہ

آرنلڈ محض ایک بلند پایہ شاعر ہی نہیں تھا، وہ ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی تھا۔ اس کی تنقید کا

موضوع و معروض صرف ادب ہی نہیں تھا بلکہ تہذیب، تاریخ، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے موضوعات و مسائل کا بھی اس کی تحریروں میں ایک خاص مقام تھا۔ وہ معقولیت پسند اور روشن خیال تھا جو کلاسیکی فن و ادب کی ضابطہ بندی اور معیار بندی کو مثالی تسلیم کرتا ہے لیکن مذہبی سخت گیری اسے سخت ناپسند ہے۔ شاعری اس کے نزدیک اعلیٰ درجے کا فن ہے، جو نہ صرف تفسیر حیات بلکہ تنقید حیات بھی ہے۔ اسی طرح اعلیٰ تنقید کو وہ ایک گراں قدر تہذیبی عمل قرار دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرنلڈ نے جن متنوع مسائل کو اپنی بحث کا موضوع بنایا تھا ان کی گونج بیسویں صدی کے نصف اوّل تک سنائی دیتی رہی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے طریق نقد کا پہلا درس اسی سے لیا تھا۔ اسی طرح ایف۔ آر۔ لیوس کے تہذیبی تصورات پر آرنلڈ کے تاثرات کا نقش گہرا ہے۔

○

عتیق اللہ

فن برائے تحفظِ فن بنام جمالیاتیت

ایک ایسی ادبی اور فنی تحریک جو اصلاً اور اصولاً فن برائے تحفظِ فن کی علم بردار تھی۔ جمالیات، ادب و فن میں سماجی اور مذہبی مداخلت کاری کے انکار، اور تخلیق کی آزادی نیز حسن کی خودکاری پر زور دینے والی تحریک۔ اس تحریک کا اصرار اس امر پر ہے کہ تخلیق سے ماخوذ مسرت، تاثر کا حکم رکھتی ہے اور چوں کہ یہ تاثر فوری اور بے میل ہوتا ہے اس لیے اسے اخلاقی تحفظ سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں پہلے فرانس اور پھر انگلستان میں اس رجحان کی باقاعدہ داغ بیل پڑی۔ اس کے ابتدائی نقوش رومانیوں بالخصوص جرمن مفکرین کے یہاں واضح ہیں۔ کانٹ، شلینگ، گوئٹے اور شلر کم از کم اس امر پر متفق تھے کہ:

> فن خودکار ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے نیز یہ کہ تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہے۔ کانٹ کا مقصدیت خارج از مقصد کا تصور یا اس کا یہ اصرار کہ فنی کارنامے کا وجود خالص اور غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ گوئٹے کا فن پارے کی آزاد عضویت پر زور، شلینگ کا یہ خیال کہ فن پارہ اپنی تخصیص میں کائنات کا ایک بے نظیر انکشاف ہے، یا شلر کا یہ نظریہ کہ اگر کسی کو اخلاقی بننا ہے تو اسے چاہیے کہ پہلے جمالیاتی بنے۔ اساساً فن کے تئیں سماجی، سیاسی، اخلاقی اور اقتصادی ترجیحات کے منافی ہے۔ نیز یہ کہ فن کو جانچنے کا ہر وہ معیار جس کے ذریعے اس کی افادی کارکردگی و ناکارگی کا پتہ لگایا جاتا ہے۔ غیر جمالیاتی اور نادرست ہے۔

انیسویں صدی کے درمیانی عشروں میں ہربرٹ اسپنسر اور الیگزینڈر بین، اور جیمس سلی

جیسے برطانوی نفسیات دانوں نے ادراک اور فہم کی نوعیت کے بارے میں یہ نیا تصور قائم کیا کہ:

انسانی ذہن سلسلہ بند تاثرات کے ذریعے بیرونی دنیا کا ادراک کرتا ہے۔

انسانی اعمال کے دو درجات ہیں۔ وہ اعمال جو بنیادی طور پر زندگی افزا اور زندگی کی افزائش سے متعلق ہیں اور دوسرے وہ جو آپ اپنے تحفظ کے ضامن ہیں۔ ان ماہرین نے انسان کے بنیادی جمالیاتی تاثرات کو دوسرے درجے پر رکھا ہے۔

جرمن مفکرین اور بالخصوص گوئٹے کے تصورات نے غیر معمولی اور ہمہ گیر اثرات قائم کیے تھے۔ انگلستان میں کالرج، کیٹس، کارلائل اور بعد ازاں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ، امریکہ میں ایڈگر ایلن پو اور رالف والڈو امرسن اور فرانس میں مادام ڈے اسٹیل، وکٹو کوزن اور تھیو فائل جو فرایئے کے بعد بودلیئر، میلارمے اور فلابیر نے ان تصورات کو فروغ دیا۔ اس ضمن میں تھیو فائل گوتئے کے جمالیاتی نقطۂ نظر نے ایک نئی مثال قائم کی۔ وہ بنیادی طور پر ایک مصور تھا۔ جس کی ذہنیت کی تشکیل رومانیوں کے عروج وزوال کے ماحول میں ہوئی تھی۔ لیکن وہ رومانیت کا مشروط و محدود طور پر ہی قائل تھا۔ رومانیوں کی انسان دوستی، وسیع المشربی، رجعت بہ فطرت اور جمہور پسندی جیسے تصورات سے اسے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ اس کے نزدیک:

"حسن خواہ اس کا تعلق فن سے ہو کہ فطرت سے آپ اپنا مقصد ہے۔ اخلاق اس کی ذات کا حصہ ہے۔ ذریعہ نہیں۔"

گوتئے کا اصرار اشیا کی خارجیت پر تھا اور اسی بنا پر وہ ہیئت کی تشکیل کا دلدادہ اور لفظوں کے وسیلے سے بصارت کے تجربے کو تصویر و تجسیم میں بدلنے پر قادر تھا۔ اس نے اپنی نظموں کو عظیم اعتراف پاروں کا نام دے کر ذاتی تجربے کے اظہار کی راہ ہموار کر دی۔ اس کے نزدیک فن روحانی طمانیت کا ذریعہ ہے۔ شاعری نہ تو ورڈز ورتھ کے لفظوں میں عالم سکون میں جذبات کی باز آفرینی ہے اور نہ جذبے کا بے محابا اظہار ہے۔ اپنے تنقیدی تصوارت کے ذریعے وہ بہ یک وقت تین رجحانات پر اثر انداز ہوا۔ ایک طرف فن برائے فن کے علم برداروں نے اس کے تصور کو اپنے لیے مثال بنایا کہ فن خود مکتفی ہے۔ دوسرے حقیقت پسندوں نے اس کے غیر جذباتی اور فطرت پسندوں نے اس کے تخیل سے عاری معروضی فنی عمل کے رویے سے اکتساب کیا۔

فن برائے فن کے مویدین کے حق میں اس کا یہ قول کافی مقبول ہوا کہ:

"فن کار بخش نہیں ہوتا وہ صرف حسین ہوتا ہے۔ اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔"

اس نظریے کے دفاع میں وہ کہتا ہے:

"کہ کسی بھی گھر کی اگر کوئی چیز انتہائی کارآمد ہے تو وہ ہے بیت الخلا جس میں غلاظت کا بھی انتظام ہو۔"

امریکہ میں ایڈگر ایلن پو نے اس خیال کا اظہار کیا کہ:

"حسن ہی بیک وقت خالص، شدید اور بلند مسرت عطا کرتا ہے۔ اس کے مطابق حسن ایک مثالی ہیئت کا نام ہے، حواس جس سے رشتہ قائم کرتے ہیں اور یہ تجربہ خالص جمالیاتی یا دوسرے لفظوں میں شاعرانہ مسرت کے احساس کا موجب ہوتا ہے اور جمالیاتی مسرت کا یہ احساس ہی حسن کی پرکھ ہے۔ جب لوگ حسن کا نام لیتے ہیں تو صحیح معنی میں ان کا اشارہ کیفیت کی طرف نہیں ہوتا بلکہ اس تجربے اور سرفراز روح کی طرف ہوتا ہے جسے وہ تصور حسن کا نتیجہ کہتا ہے۔ حسن ہی میں عظمت ہے اور حسن ہی شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق شاعری حسن کی ایک مترنم تخلیق ہے نیز یہ کہ نظم مکمل طور پر نظم کے لیے ہوتی ہے۔"

بادلیئر پو سے بہت متاثر تھا۔ اس کا اصرار خوشبو، آواز، شکل اور رنگ کے حسی تجربے کی قدر پر تھا کہ ان سے تخیل ایک نئی دنیا یا بادلیئر کے لفظوں میں ایک نئے حسی تجربوں سے معمور دنیا خلق کرتا ہے۔ وہ فن کے خالص ہونے پر زور دیتا ہے لیکن اخلاقیات سے اپنے آپ کو مکمل طور پر بری نہیں کرتا بلکہ وہ ان فنکاروں کے خلاف احتجاج کرتا ہے جو فن برائے تحفظ فن جیسے مکتب کی طفلانہ خوش خوابیوں میں گم ہو کر سرے سے اخلاقیات ہی کے منکر ہو گئے ہیں۔ تاہم فن اور مذہب اس کے نزدیک ایک دوسرے کی ضد ہیں بادلیئر کہتا ہے کہ:

"فن ہر چیز کو سمو لیتا ہے لیکن اس چیز کا ایک شیرازہ بند ترکیب میں اس طور پر ڈھلنا ضروری ہے کہ اس سے ایک مکمل کل کا تاثر خلق ہو سکے۔"

بادلیئر یہاں صاف لفظوں میں تخلیق کی عضویاتی ساخت کی سمت اشارہ کر رہا ہے۔ اس سے اس کی ہیئتی ترجیحات کا بھی بخوبی پتہ چلتا ہے۔ وہ دنیا کو علامتوں کا جنگل قرار دیتا ہے اس کے نزدیک فطرت کی نقل فن نہیں ہے بلکہ فن کا مقصد تو مثالی حسن کو قریب تر لانا ہے۔ اس کے

یہاں تخلیقی عمل ایک وسیلہ ہے حسنِ مطلق کو پانے کا۔

باد لیر کے ان تصورات نے Pre-Raphaelites Brotherhood اور بالخصوص سوئن برن پر گہرا اثر قائم کیا۔ سوئن برن نے اپنی نظموں میں حسن سے متعلق ان حسی اور عشقیہ جذبات کا اظہار کیا جو عام اخلاقیات کے منافی سمجھے جاتے تھے 1866 Poems and Ballads نامی مجموعے میں بیشتر نظموں کے موضوعات اس زمانے کی اخلاقیات کے منافی تھے۔ اس باعث سوئن برن کو بڑی سخت مذمت و ملامت کا سامنا کرنا پڑا۔ ان نظموں پر اتنی لے دے مچی کہ سوئن برن نے اپنی دفاع میں Notes on Poems and Reviews نام سے ایک پمفلٹ شائع کیا۔ جس کا انداز جدلی اور مناظراتی تھا۔ اپنے پمفلٹ کے آخری حصے میں اس نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ فن کی آزادی کا مدلل دعویٰ پیش کیا اور ادب میں اخلاقیات کی مداخلت کو نا روا ٹھہرایا۔ اپنے دعوے کے حق میں وہ ولیم بلیک کی شاعری کی مثال پیش کرتا ہے۔ تھیوفائل گوتیے اور باد لیر (جس سے وہ بے حد متاثر تھا) کا حوالہ دیتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی عنصر کا در آ جانا محض ایک اتفاقی امر ہوتا ہے۔

گوتیے، پو اور باد لیر کے تصورات نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں والٹر پیٹر 1839-1894 اور آسکر وائلڈ کے ہاتھوں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ والٹر پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ فن زندگی کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ زندگی خود فن کی نقل کرتی ہے۔ فن کار محض تاثر پیش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی تجربہ مستقل اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔ پیٹر اپنے قاریوں کو جمالیاتی رفاقت میں زندگی بسر کرنے کا مشورہ دیتا اور حبِ فن برائے تحفظِ فن پر اصرار کرتا ہے لیکن اس کی جمالیاتیت، وحشی لذتیت سے کوسوں دور ہے اسے دانشورانہ متشدد جمالیاتیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جو اخلاقی درس کی مخالف مگر فن کے اخلاقی اثر کی موید ہے۔ 1866 Style میں اس نے اس امر پر زور دیا کہ:

> عظیم فن لازمی طور پر ہم میں ایک دوسرے کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔

وہ لفظوں کی اسرار انگیز قوت کا قائل تھا۔ شاعر جب اس قوت کو کام میں لاتا ہے تو اس کا تجربہ قاری کو اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شاعرانہ تجربے کے اظہار میں اس کی عضویاتی وحدت پر زور دیتا جس کی مثال فلابیر نے پیش کی تھی فلابیر ادبی اسلوب کا شہید تھا۔ اس کی نظر میں

موضوع کیسا بھی ہو، اسلوب کا اعلیٰ ہونا ضروری ہے۔

> آسکر وائلڈ نے حسن کو علامتوں کی علامت کا نام دیا اور یہ کہ حسن انکشاف تو بہت کچھ کرتا ہے لیکن اظہار کچھ نہیں کرتا۔ فن بہ حیثیت مجموعی بےکار ہے۔ کیوں کہ جذبہ برائے تحفظِ جذبہ ہی فن کا مقصد ہے اور جذبہ برائے تحفظِ عمل، زندگی کا مقصد۔ فن نہ تو انسانی ضرورتوں کی تکمیل کرتا ہے، نہ یہ کارآمد ہے، نہ وہ عامۃ الناس کے لیے ہوتا ہے، نہ اس کے ذریعے کسی عہد کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

آسکر وائلڈ موضوع کے برتاؤ میں علاحدگی کی ایک حد بھی قائم کرتا ہے۔ اگرچہ اس کے یہاں مواد اور ہیئت کی یگانگت پر زور ہے تاہم وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

> ہیئت ہی سب کچھ ہے، ہیئت ہی زندگی کا آسرا ہے۔ ہیئت کی بندگی قبول کرنے کے بعد پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں رہ جاتا جو تم پر منکشف نہ ہو۔

دراصل آسکر وائلڈ کے یہاں ہیئت کا تصور صناعی سے مماثل ہے۔ اُسے فطرت میں اس صناعی کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کی اقلیم میں فطرت مثالِ حسن کا درجہ نہیں رکھتی۔ وہ ان مصوروں کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا جن کا فن نقالی پر استوار ہے۔ آسکر وائلڈ کے عہد میں تکنیکی ترقی اپنے عروج پر تھی۔ بصری فن کو فوٹوگرافی کے چیلنج کا سامنا تھا۔ اسی کے ردِ عمل کے طور پر موسیقی، جو کہ ایک انتہائی غیر مادی فن ہے بہ حیثیت ایک خالص ہیئت کے فن کا منتہا ہو گئی۔ ماضی میں شوپن ہاور یہ تصور پیش کر چکا تھا کہ موسیقی میں ضم ہو جانا ہی تمام فنون کا مدعا ہے۔ بعد ازاں ملارمے نے ایلیے کو موسیقی کی روح کا زائدہ بتایا۔ بودلیر نے اپنی شاعری کو موسیقی میں حل کرنے کی سعی کی۔ پال ورلین 1844-1906 ہمیشہ لفظوں کی موسیقی کو گرفتار کرنے کے درپے رہا۔ پیٹر نے یہ تصور قائم کیا کہ تمام فنون کی انتہا موسیقی ہے۔

انیسویں صدی کے ربع آخر میں یہ تحریک اپنے عروج پر تھی لیکن اسی زمانے میں خالص ہیئت پرستی کے رجحان نے کم تر تخلیقی صلاحیت کے مالک فنکاروں کو اپنا اسیر بنا لیا تھا۔ اخلاقی اقدار سے رشتے کمزور ہونے لگے تھے۔ حسنِ مطلق کی جگہ جسمانی حسن نے لے لی تھی۔ جمالیاتی تحریک بہ نام فن برائے تحفظِ فن کے عروج کے زمانے ہی میں اس پر لعن طعن بھی کی گئی اور اسے طنز و تضحیک کا نشانہ بھی بنایا گیا۔ ادب و فن ہی میں نہیں، جمالیتین کا غیر متوازن رویہ ان کی

روزمرہ کی زندگی میں بھی کام کر رہا تھا ان کی زرق برق پوشاکیں، ان کی تڑک بھڑک، ان کا دکھاوا، ان کے ٹھاٹھ، سنجیدہ طبقات کے لیے مذاق کا موضوع بن گئے تھے۔ ٹینی سن خود ان کا زبردست نکتہ چیں تھا۔ گلبرٹ اور سلیوان نے اپنے ایک طنزیہ ڈرامے کے ذریعے اس تحریک اور اس تحریک کے ہم نواؤں کی نمائش پرستی اور کھوکھلے پن پر تیکھے وار کیے۔ جمالیتین پر یہ بھی الزام تھا کہ ان کی زبان ذاتی اور مخصوص ہوتی ہے اس لیے ان کے یہاں ابہام پایا جاتا ہے۔ بن جامن جووٹ جو کہ زبان کے سماجی عمل کا قائل تھا براؤننگ اور روزیٹی کی زبان کو ناکافی، ٹوٹی پھوٹی اور دور از کار خیالات سے معمور بتاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اُسے ایسی زبان سے مماثل قرار دیتا ہے جو یونان کی بعض مردہ زبانوں کی اولین شاعری میں بھی نمایاں طور پر موجود تھی۔

اکثر نقادوں نے ابری بردسلی کی بنائی ہوئی تصاویر کو غیر اخلاقی اور مخرب اخلاق ثابت کیا ہے اسی زمانے میں اسکاٹ کی عدالت نے ان تصویروں کو فحش قرار دیتے ہوئے ابری بردسلی کی سخت لفظوں میں مذمت بھی کی تھی۔

سیاق

1. William Gaunt, The Aesthetic Adventure (1945)
2. Monroe C. Beardsley,
   Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism (195)
3. Edward Bullough,
   Aesthetics: Lectures and Essays (1957)
4. John Dewey, Art as Experience (1958)
5. E.F. Carritt, The Theory of Beauty (1962)
6. R.G. Collingwood, Principles of Art (1945)

سجاد باقر رضوی

والٹر پیٹر

رسکن نے فن کو درس و تربیت کا ذریعہ بتا کر اُسے اخلاقیات کا آلۂ کار بنا دیا۔ والٹر پیٹر (Pater) کے نزدیک فن کسی اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ ہونے کے بجائے بطور خود مقصد تھا۔ اس کا یہ تصور تھا کہ ہم زندگی کو فنی سطح پر محض اس وقت بسر کر سکتے ہیں جب کہ ہم مقصد اور ذریعے کو ایک سمجھیں۔ فن اور شاعری کی اخلاقی اہمیت اس بات میں ہے کہ ہم زندگی میں مقصد و ذریعے کی اکائی کے تصور کو پھیلائیں۔ پیٹر کا خیال تھا کہ فن کا کام درس و تدریس یا قوانین نافذ کرنا نہیں ہے۔ فن ہمیں زندگی کے میکانکیت سے تھوڑی دیر کے لیے علیحدہ کر کے سکون بخشتا ہے۔ اس کے نزدیک سب سے بڑی اخلاقی ضرورت یہ تھی کہ زندگی فن کی اعلیٰ سطح پر بسر کی جائے۔

پیٹر ادب کا مسئلہ اس طرزِ اظہار کو سمجھتا ہے جس کے ذریعے ادیب زندگی کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ پیش کرتا ہے۔ پس تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ادب پر اسی زاویۂ نگاہ سے روشنی ڈالے۔ گویا پیٹر کے نزدیک ادب محض اس وقت ادب بنتا ہے جب وہ اپنے مخصوص طرزِ اظہار کے ذریعے زندگی کے بارے میں کوئی زاویۂ نظر پیش کرے اور تنقید اس زاویۂ نظر، یا بہ الفاظ دیگر طرزِ اظہار کا مطالعہ کرے۔ اس کے نزدیک ادب اور فن محض زندگی کا جز نہیں ہیں بلکہ وہ پوری زندگی ہیں۔ بشرطیکہ ہم زندگی کی اعلیٰ روحانی سطح کو سمجھ لیں۔

پیٹر کا خیال ہے کہ ورڈز ورتھ کی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ ئی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ دونوں قسم کے موڈ ملتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس کے یہاں ایک قسم کی ثنویت (dualism) ہے۔ ادنیٰ موڈ کے اظہار کے وقت وہ ایک عام سطح کی زندگی کا اظہار کرتا ہے اور اسی لیے اس کی شاعری بسا اوقات اعلیٰ سطح حاصل نہیں کرتی۔ بہر صورت پیٹر، ورڈز ورتھ کے یہاں ادنیٰ سطح کی شاعری کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے لیے عام انسان کی طرح زندہ رہنا ضروری

تھا۔ غالباً وہ یہ سمجھتا ہے کہ شاعر ہونے سے پہلے کسی شخص کا عام انسان ہونا ضروری ہے، مگر پیٹر کا مثالی فن کار محض اعلیٰ سطح کی انسانیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی اعلیٰ سطح پر زندگی بسر کرتا ہے یعنی احساس و ادراک کی اعلیٰ سطح پر، جہاں وہ کائنات کی نغمگی کو سنتا ہے۔ اس سطح پر یا تو وہ تخلیق فن کرتا ہے یا پھر تحسین فن۔ اس کا یہ مثالی فن کار تجربہ برائے تجربہ کا قائل ہے۔ اس کے خیالات ٹھوس اور خوبصورت اشیا کی طرح اس کے ساتھ رہتے ہیں۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ افلاطون بھی خیالات کو اس طرح اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ وہ ان سے اس طرح بات کرتا ہے، اس طرح پیار کرتا تھا گویا وہ انسان ہوں۔ پیٹر کا یہ مثالی فن کار مذہب، ادب اور فلسفے سے وہ کچھ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اسے زندگی کو فن کی سطح پر بسر کرنے میں مدد دے۔

پیٹر کے نزدیک فن اور اس کی تنقید و تحسین کو چند اصولوں کا پابند نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک خاص قسم کے مزاج کا معاملہ ہے۔ جو بقول پیٹر:

"محض نظریات کی سخت گیری سے آزاد ہو اور اس کے باوجود خیالات سے لبریز ہو۔"

ایسے مزاج کے لیے ضروری ہے کہ وہ حسن کے تمام محرکات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھے مگر اس آزادی کے باوجود منظم رہے۔ پیٹر اعلیٰ تنقیدی ذہن کے لیے یہ ضروری سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تنظیم کرتے وقت ہر قسم کے رسمی تصورات و تعصبات سے آزاد ہو جائے اور نئے خیالات اور نئے اسالیب کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو۔ اس کے مطابق اس معیار کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید کے لیے پہلے سے قوانین نہ وضع کیے جائیں، اس لیے کہ تخلیق تمام بنے بنائے قوانین کو توڑ دیتی ہے۔ ناقد کی حیثیت سے پیٹر جس چیز کا متلاشی ہے وہ فن کار کا تخلیقی جوہر ہے جو اس کی پوری شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور اسے زندگی کی تمام چیزوں سے ممیز کرتا ہے۔ فن کار کا یہ جوہر اس کے خیالات اور اس کے اسالیب میں ظاہر ہوتا ہے۔ پیٹر کے نزدیک خیالات اور اسالیب دو چیزیں نہیں ہیں۔ پیٹر کا طریق کار یہ ہے کہ وہ انسانی روح کو جسم کے ذریعے دیکھتا ہے شاید اس لیے کہ وہ جسم اور روح کی دوئی کا قائل نہیں ہے۔ اسی طرح وہ ادب و فن کے جوہر کو اسلوب زبان و بیان اور ہیئت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جسم و روح کی اکائی کی طرح وہ خیالات و اسلوب کی اکائی کا قائل ہے۔

پیٹر کا خیال ہے کہ فن کار زندگی کے واقعات حقائق کو پیش نہیں کرتا وہ ان کے بارے میں

اپنے تصورات و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ اس کے فن میں عظمت اس تناسب سے پیدا ہوگی جس تناسب سے وہ اپنے احساس کے اظہار میں سچا ہوگا۔ پیٹر کے نزدیک فن کا سارا حسن اس اظہار کی سچائی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں وہ اعلیٰ عرفان کی بات نہیں کرتا وہ آں مالیے۔ ورڈز ورتھ کے یہاں وہ خود اعلیٰ ادبی موڈ کی بات کرتا ہے۔ وہ اعلیٰ عرفان کو لازمی قدر سمجھتا ہے اور حسن کا ماخذ محض اظہار کی سچائی کو بتاتا ہے۔ اس طرح اس کے نزدیک فن، واقعاتی حقائق کے متعلق فن کار کے احساسات و تاثرات کو ایک ہیئت ملنے کا نام ہے۔

پیٹر کے بارے میں ایک بات یہ سمجھنے کی ہے کہ اس کے نظام فکر میں شہرت عام حاصل کرنے والے ادیب کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ نہ ہی اس کے ذہن میں عام قارئین کا کوئی تصور ہے۔ اس کے ذہن میں زندگی کی اعلیٰ فنی سطح کا ایک تصور ہے جس پر اس کا فن کار زندگی بسر کرتا ہے۔ ادب و فن کے حوالے سے ہی عام لوگ بھی عامیانہ زندگی سے تھوڑی دیر کے لیے بلند ہو سکتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ادبی فن کار اپنے الفاظ کی چھان بین کرتا ہے اور محض انھیں قبول کرتا ہے جو صداقت اظہار کے لیے ضروری ہوں وہ سطحی اور مزین الفاظ کو ترک کر دیتا ہے اور زبان کے سچے عاشق کے طور پر ان لوگوں سے نفرت کرتا ہے جو اسے لاپرواہی سے استعمال کرتے ہیں۔

پیٹر کے نزدیک الفاظ ادب کا وسیلہ ہوتے ہیں لہٰذا انھیں استعمال کرنے کے لیے انتہائی احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ احتیاط پورے فن پارے کی ساخت و بافت کے لیے ضروری ہے۔ یہ ادب و فن کی وہ ضرورت ہے جس کے بارے میں پیٹر خود یہ کہتا ہے کہ اسے "میں اسلوب میں ذہن کی ضرورت کا نام دیتا ہوں۔" الفاظ کے علاوہ پیٹر کے نزدیک ذہن ہے جو فن پارے کے پورے نظام، پوری ساخت اور تار و پود میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ تیسری اہم چیز روح ہے اور روح سے پیٹر کی مراد وہ شخصیت ہے جو زبان کے ذریعے اپنا ابلاغ کرتی ہے، اور جس کی اپیل تخیل اور جذبے کی اپیل ہوتی ہے۔ اس کے باعث ہمیں کسی کتاب میں مصنف نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ اسلوب میں ذہن سے پیٹر کی مراد فنی و تکنیکی عنصر اور روح سے مراد جذباتی و وجدانی عنصر ہے۔

اسلوب کے سلسلے میں پیٹر اظہار کے خلوص کا متقاضی ہے۔ وہ فلابیر کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ "ادبی اسلوب کا شہید تھا۔" اس کے مطابق فلابیر کے یہاں خلوص کی سب سے اعلیٰ صورت، یعنی اظہار کا خلوص محض اس پرانے مقولے کو یاد نہیں دلاتا کہ "اسلوب انسان

ہے۔'' وہ تو ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسلوب ہی حقیقی انسان ہے۔ پیٹر کا یہ نظریہ فن کارانہ خلوص پر مبنی ہے۔ خلوص سے اس کی مراد جذبہ کا خلوص نہیں بلکہ وہ فن کارانہ پختگی و دلجمعی ہے جس کے ساتھ فنکار فن پارے کی تشکیل کرتا ہے۔

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے لیے مواد اور موضوع زیادہ اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ اسلوب کی اہمیت جتاتے ہوئے موضوع سے بے اعتنائی برتتا نظر آتا ہے۔ اس کے استدلال سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موضوع خواہ کچھ ہو اظہار میں پختگی ہونی چاہیے مگر ہمیں اس کے اس خیال کو ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ہم پیٹر کے ہم خیال محض اس وقت ہو سکتے ہیں جب کہ ہمیں یہ علم ہو کہ فن کار جس چیز کا اظہار کر رہا ہے وہ فی الحقیقت کسی اہمیت کا حامل بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں سوچ سکتے کہ موضوع خواہ کتنا ہی پیش پا افتادہ اور عامیانہ ہو محض اس کا مکمل اور خوبصورت اظہار، فن سے عبارت ہوگا۔ اگر ہم پیٹر کے اس نظریہ پر غور کریں کہ سارا حسن ''سچائی کی خوبصورتی یا بہ الفاظ دیگر اظہار میں ہے۔'' تو اس سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ بالآخر پیٹر کے نظریات اپنے منطقی نتیجے پر پہنچ گئے اور اس کے مقلدوں نے اس خیال کو اپنا لیا کہ محض اسلوب اور اظہار ہی فن ہے۔

گو پیٹر نے بات واضح طور پر نہیں کہی لیکن اس کے مختلف اشارے ہمیں اسی طرف لے جاتے ہیں جدھر اس کے مقلد گئے۔ پیٹر فن کار کے تجربات و تاثرات کو وہ زندگی نہیں سمجھتا جو کسی فن پارے کی ہیئت کے اندر ہوتی ہے یا جو ہیئت کی تخلیق کرتی ہے۔ اس کی نظر میں ایسے تجربات و تاثرات خود ہیئت ہوتے ہیں۔ پیٹر کا سارا زور الفاظ پر ہے، الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترکیب و ترتیب پر ہے۔ گویا یہ الفاظ روح کو جسم عطا کرتے ہوئے اپنی کسی ایسی باطنی قوت کو بروئے کار لاتے ہیں جو ان میں موجود ہوتی ہے۔ اسی باعث کسی فن پارے میں توانائی اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ یوں پیٹر اسلوب اور اظہار کے عظیم ترین امکانات کا قائل ہے اور ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ اگر موضوع اور مواد بے کار ہو تو بھی اظہار کی قوت کے باعث فن کے حسن میں کوئی کمی واقع نہیں ہوگی۔ پیٹر کے تصورات کے مطابق فن کار کے اسلوب اور اظہار کے پیچھے زندگی کی تحریک نہیں ہوتی۔ پیٹر زندگی سے بے نیاز ہے اس کی اپنی تحریروں سے بھی یہی واضح ہوتا ہے۔ اس کا مثالی ہیرو میریس (Marius) جن تجربات سے گزرتا ہے وہ بھی مبہم اور کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے نظریات فن پارے کے ایک عنصر پر زیادہ زور دینے کا نتیجہ ہیں اور وہ فن کے متعلق اس کے مخصوص زاویہ نگاہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں موضوع اور طرز اظہار دونوں اصول کارفرما ہوتے ہیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیٹر محض ایک اصول پر زور دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں جس تناسب سے کسی ناقد کے نزدیک اسلوب و طرز اظہار اہم ہوگا اسی تناسب سے وہ کسی ایسے نظریہ فن کی طرف مائل ہوگا جو مثالی تو ہوگا مگر گرد و پیش کی زندگی سے اس کا رابطہ ختم ہو جائے گا۔ زندگی کا خام مواد یعنی تند و تیز جذبات اور گوناگوں حسی تاثرات ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ وہ اعلیٰ و ادنیٰ سب کی ملکیت ہیں لیکن اس کے برخلاف اعلیٰ اظہار کی صلاحیت معدودے چند لوگوں میں ہوتی ہے، محض ان لوگوں میں جنھوں نے اس کے لیے ریاض کیا ہو، نظم و ضبط کے ساتھ اس کی تربیت حاصل کی ہو، جو زبان کے مزاج سے مکمل طور پر واقف ہوں اور الفاظ کے تیور پہچانتے ہوں۔

اپنے ان نظریات کے مطابق پیٹر ان لوگوں سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے جن کا شمار دنیا کے اعلیٰ ادیبوں میں محض اس لیے ہوتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ گو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر ان کی قوت اظہار بھی اتنی ہی بلند ہوتی جتنے ان کے موضوعات تو شاید وہ اعلیٰ تر مقام کے حامل ہوتے۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ سارا فن ''فضول اور وافر چیزوں کے اخراج میں ہے۔'' لیکن اس اصول کو ایسے عظیم فن کاروں مثلاً ڈکنس اور شیکسپیئر پر منطبق نہیں کیا جا سکتا اور نہ اس اصول کو عظیم رومانی شاعروں یا حقیقت پسند ادیبوں پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اگر ہم ایسا کریں تو بہت سے ادیبوں کو عظیم ادیبوں کی فہرست سے خارج کرنا پڑے گا۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ جامعیت کی کمی، افراط و تفریط کی موجودگی اور مواد کے غیر توازن سے ادیب کی فنی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے مگر بقول جانسن (Ben Jonson) ''زیادتی کا انتشار کمی کی بے بضاعتی سے بہتر ہے۔'' زبان و بیان کی خوبیوں کو زندگی کے مواد پر ترجیح دینا ایک ایسی ذہنیت کا مظاہرہ ہے جس کے مطابق ظاہری حسن و صورت کو حسن سیرت پر فوقیت دی جاتی ہے۔ گو خود پیٹر نے ایک مقام پر اس بات کو تسلیم کیا کہ عظیم فن میں انسانیت کی روح ہوتی ہے، تاہم اس کے عام نظریات سے ان ناقدوں کو بہت زیادہ تقویت ملی جنھوں نے بعد ازاں 'فن برائے فن' کے نظریہ کی آڑ میں ادب و فن کو فیشن سے تعبیر کیا۔

'فن برائے فن' کی تحریک کی ابتدا تو فرانس میں ایڈگر ایلن پو کے اثرات کے تحت ہوئی، وسلر (Whistler) کے ذریعے انگلستان پہنچی، اور انگلستان میں آسکر وائلڈ (Oscar Wilde)

کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ وسلر اور اس کے ساتھی فن کے سلسلے میں رسکن (Ruskin) کے اخلاقی نظریات کے شدید مخالف تھے اور بڑی حد تک پیٹر کے نظریات سے ہم آہنگی محسوس کرتے تھے۔ تاہم انھوں نے پیٹر کے نظریات کی آڑ لے کر ادب کو زندگی سے بالکل غیر متعلق کرلیا جو خود پیٹر بھی نہ چاہتا تھا۔ پیٹر کے نزدیک فن ذاتاتی حقیقتوں کے احساس کا 'اظہار' تھا اور یہ بھی کہ اس میں 'انسانیت کی روح' کی کارفرمائی بھی ضروری تھی مگر وسلر اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک یہ تمام تقاضے جو زندگی اور فن کا رشتہ استوار کرنے کے لیے ضروری تھے، فن کار کے نجی تاثرات بن کر رہ گئے۔ وسلر نے رسکن کے اس اعلان کا کہ فن عوام کو اخلاق سکھاتا ہے، یہ جواب دیا کہ اگر فن اخلاقیات سکھانے لگے تو وہ اپنی ماہیت سے منحرف ہوگا۔ فن کا اپنا دائرہ کار ہے اور وہ اخلاقیات کے دائرہ کار سے متعلق ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن وسلر اور اس کے ساتھیوں نے محض اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انھوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور یہ دعویٰ کیا کہ فن کی ایک اعلیٰ تہذیبی سطح ہوتی ہے جس کا تعلق غیر مہذب، بے ترتیب عوام کے ساتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ عوام تو اپنے غیر مہذب جذبات و تاثرات کے ساتھ زندگی بسر کرتے ہیں، وہ زندگی کی اس اعلیٰ سطح کا تصور ہی نہیں کرسکتے جس پر ادیب و فنکار زندگی بسر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ فن کو عوام کی اصلاح کا ذریعہ بنانے کا مطلب یہ ہے کہ اسے زندگی کی ادنیٰ سطح پر گھسیٹ کر اس کی تذلیل کی جائے۔ علاوہ ازیں فن کار زندگی کی ادنیٰ اور پست سطح کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ اپنے اعلیٰ ادراک سے جن چیزوں کا مشاہدہ کرتا ہے اور وہ تاثرات جو اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں محض اسی کے لیے اہم ہوتے ہیں چونکہ عوام الناس پست سطح پر زندگی گزارتے ہیں اس لیے فن کار کے مشاہدات و تاثرات ان کے لیے بے معنی ہوں گے۔ فن کار کی تخلیق محض اس شخص کے لیے کوئی مفہوم رکھے گی جو فن کار کے تجربات پر چل کر فنی بصیرت حاصل کرے اور محض اس طرح اُسے فن میں وہ سکون مل سکتا ہے جو خود فن کار حاصل کرتا ہے۔

پس فن برائے فن کے نظریے کے مطابق فن کا مقصد مسرت یا سکون بخشنا ہے۔ فن کا موضوع خواہ کچھ ہو، فن کار کی وفاداری محض اس کے اپنے تاثرات سے ہوتی ہے۔ رسکن بھی اس حقیقت کو مانتا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن کار کو یہ لازم ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے وفاداری برتے، اور اگر کوئی فن کار یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے بے اعتنائی برت کر کسی فلسفہ یا کسی نظریہ کی بنیاد پر کوئی بڑا فن تخلیق کرسکتا ہے تو یہ اس کی خام خیالی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ فن کار اپنے تاثرات کا وفادار رہ کر دیگر نظریات اور فلسفوں سے غیر جانبداری برتتا ہے اور فن کی غیر جانبداری کا یہ نظریہ ایک حد تک قابل قدر بھی ہے مگر اس جمالیاتی نقطۂ نظر سے دو قابل اعتراض باتیں پیدا ہوئیں:

1. اول یہ کہ فن کی غیر جانبداری کے نظریے کے مبلغ یہ بات بھول گئے کہ فن کی جڑیں ہمیشہ گرد و پیش کی واقعاتی زندگی میں ہی ہوتی ہیں خواہ وہ فن حقیقت پسندانہ ہو یا تاثراتی، رومانوی ہو یا کلاسیکی، علامتی ہو، تمثیلی یا تجریدی۔ زندگی سے الگ فن کی کوئی اور بنیاد تلاش کرنا بے معنی بات ہے۔ ہر فن معروضی اظہار چاہتا ہے اور کسی ایسے موضوع کی تلاش کرتا ہے جس کی ماہیت کو معروضی اظہار کے ذریعے نمایاں کیا جاسکے۔
2. دوسرے یہ کہ ان کا خیال یہ تھا کہ فن کارانہ صلاحیتیں مخصوص قسم کی ہوتی ہیں اور اپنی کیفیت و کمیت کے اعتبار سے ان صلاحیتوں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں جو دیگر کاموں میں صرف ہوتی ہیں۔

مگر جدید نفسیات اور ہماری عام فہم، دونوں اس تصور کے خلاف ہیں۔ یہ تصور ایک اور غلط فہمی پیدا کرتا ہے اور وہ یہ کہ فنی ابلاغ فن کار کی ذمہ داری نہیں ہے۔ وہ تخلیق فن محض اپنی مسرت اور سکون کے لیے کرتا ہے اور اپنے نجی اور ذاتی تاثرات کا اظہار کرکے ہی اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہوجاتا ہے۔ دوسروں کی داد و تحسین یا تنقید سے اُسے کوئی مطلب نہیں ہے۔ تاہم دنیا کے عظیم ترین فن کار جو خود ناقد بھی تھے ایسے تعرف کے خلاف نظر آتے ہیں جس کا مقصد اپنی تسکین انا کے سوا کچھ نہ ہو۔ غالباً پیٹر کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ اس کے بعد اس کے نظریات کو 'فن برائے فن' کے تصورات میں ڈھال دیا جائے گا اور اسی لیے وہ اس کے خلاف تنبیہ کرتا ہے:

> "اسلوب کی ایسی پستی کہ وہ فرد کی داخلیت اور نری ذاتی ترنگ بن جائے،
> جلد ہی تصنع کے حدود میں داخل ہوجائے گی۔"

صرف یہی نہیں بلکہ پیٹر تو یہاں تک کہتا ہے کہ فن پارے کو اس کی منطقی اور تعمیراتی Architectural جگہ انسانی زندگی کی عظیم عمارت میں ملتی ہے۔

○

(مغربی تنقید کے اصول: سجاد باقر رضوی، اشاعت 1985، ناشر: نصرت پبلشرز، امین آباد لکھنؤ)

عصمت جاوید

کروچے

جمالیاتی نظریات کی دنیا میں "نظریہ نقل" ایک زمانے تک اپنی دھاک جمائے ہوئے تھا۔ صدیاں گزرنے کے بعد رومانیت کے علمبرداروں نے کلاسکیت اور نوکلاسکیت سے بغاوت کرتے ہوئے اس نظریے کے تار پود بکھیر دیے۔ یوں تو جوشاوریا نالڈز (Joshvareynolds) نے فن میں تخیل کی اہمیت پر زور دے کر نظریہ نقل میں کافی وسعت پیدا کردی تھی۔ لیکن ہیگل، اور گوئٹے نے اس کی مکمل تردید کر ڈالی۔ گوئٹے نے فن کو صرف حسن تک محدود کرنے کے بجائے اسے جذبات سے منسلک کردیا اور اس کی تشکیلی ۔۔۔ کردار کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ کروچے (1952-1866) نے فن کو وجدان کا مترادف قرار دے کر علم جمالیات میں نئی جہت کا اضافہ کیا اور ارتسام اور اظہار کو ایک جان دو قالب قرار دے کر فن کا ایک بالکل اچھوتا اور نیا نظریہ پیش کیا۔ اگر ایک طرف آئی اے رچرڈز نے کروچے کے نظریۂ اظہاریت کا مذاق اڑایا ہے تو دوسری طرف کالنگ ووڈ (Colling Wood) کیرٹ (Carrit) جان ڈیوی (John Dewey) اور سنتیانا (Santayana) اس سے گہرے طور پر متاثر ہوئے ہیں۔

کروچے ایک عینی مفکر تھا۔ یہ نہیں کہ اس نے اپنے زمانے کے مادی فلسفوں کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ اس نے مارکس کی Daskapital کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور مارکس کی معاشیات اور تاریخی مادیت پر مضامین کا ایک سلسلہ بھی شائع کیا تھا لیکن یہ مادی فلسفہ اس کی عینیت پسندی کو متاثر نہیں کرسکا۔ اس کی نظر میں افلاطون کی طرح اعیان ثابتہ حقیقت نہیں بلکہ ہر حقیقت اعیان میں ڈھل کر ہی منکشف ہوتی ہے۔ ہم حقیقت سے اس وقت تک روشناس نہیں ہوتے جب تک وہ ہمارے احساسات اور خیالات کا روپ نہ دھار لے۔ وہ عینیت پرست ہونے کے باوجود مابعدالطبیعی تصورات سے متنفر تھا۔ نہ تو مذہب کا قائل تھا اور نہ روح کی ابدیت کا۔ اس کے

مباحثوں میں جہاں بھی روح کا لفظ آیا ہے وہ مادہ کے قرائن کے طور پر آیا ہے اور اصطلاح وجدان بھی مابعدالطبیعی مفہوم میں نہیں بلکہ خالص نفسیاتی اصطلاح کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ وہ اگرچہ ایک فلسفی تھا اور منطق کے سارے پیچ و خم اور نشیب و فراز سے اچھی طرح واقف تھا لیکن اس کی عینیت پرستی اسے فلسفہ جمالیات کی طرف لے گئی اور اس نے 1902 میں اپنی بہترین تصنیف Aesthetics شائع کی جس کی بدولت وہ جمالیات میں ایک نئے دبستان کا بانی قرار پایا۔

کروچے کے نظریۂ اظہاریت میں وجدان کو فن کی اساس قرار دیا گیا ہے۔ وجدان ہم اہل مشرق کے لئے صدیوں پرانی چیز ہے۔ وجدانی علم کو ہم عرفان یا معرفت کہتے ہیں اور رومی اور غزالی جیسے صوفی مفکرین نے عرفان ذات کے لئے عقل کے مقابلے میں اس پراسرار قوت کا سہارا لیا ہے لیکن یہ اصطلاح ہمارے ہاں مابعدالطبیعی مفہوم میں استعمال ہوتی آئی ہے اور اس کا کام صرف حیات و کائنات کے رموزات کو سمجھنا اور خالق کائنات کا عرفان حاصل کرنا ہے۔ مغربی فلسفے کی تاریخ میں برگساں نے وجدان کو اپنے نظام فکر میں نمایاں جگہ دی لیکن اس نے صرف مافوق العقلی (Suprintellectual) وجدان سے سروکار رکھا اور احساسی وجدان (Sensousintution) قرار دے کر اسے نظر انداز کردیا۔ جدید نفسیات میں وجدان کو ایک ذہنی وظیفے کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا ہے۔ یونگ..... انسانی ذہن کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے ایک حصے میں وہ فکر اور احساس کو رکھتا ہے اور دوسرے حصے میں وجدان اور احساس (Sensation) کو۔ اس تقسیم کی وجہ یہ ہے کہ وہ فکر اور احساس کو عقلی اور قدر بخش (evaluation) وظائف قرار دیتا ہے اور وجدان و احساس کو غیر عقلی اور غیر قدر بخش وظائف سمجھتا ہے۔ کروچے وجدان کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ یہ ایک ادراکی قوت ہے جو اشیا کے باہمی رشتوں کو نہیں بلکہ ان کے جوہر کو دریافت کرتی ہے ان کی انفرادیت کا علم دیتی ہے اور پیکر تخلیق کرتی ہے۔ ویکو (Veco) جو کروچے کا ہم وطن اور اس کا پیش رو تھا اور جس سے کروچے کافی متاثر ہوا ہے لکھتا ہے "شاعری انسانی ذہن کی قدیم ترین سرگرمی ہے۔ تعمیمات (Universals) قائم کرنے کی منزل تک پہنچنے سے پہلے انسانی قوت متخیلہ سے کام لیتا رہا ہے۔ ایک واضح ذہن سے سوچنے سے پہلے وہ اپنی منتشر صلاحیتوں کی مدد سے اشیاء کا ادراک کرتا ہے وہ کلامی آواز کو الفاظ میں ڈھالنے سے قبل گاتا ہے۔ نثر بولنے سے پہلے نظم بولتا ہے۔ تکنیکی اصطلاحیں استعمال کرنے سے

پہلے استعارے استعمال کرتا ہے اور الفاظ کا استعاراتی استعمال اس کے لیے اتنا ہی ضروری ہے
جتنا کہ ہم فکری افعال کو نظری کہتے ہیں۔ کروچے بھی وجدان میں فن کی روح تلاش کر لیتا ہے
اس کا کہنا ہے کہ عملی زندگی میں ہم وجدان کا سہارا لیتے ہیں لیکن فن کی دنیا میں اسے ہمیشہ فکر کے
تابع رکھا جاتا رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہوا یہ کہ 1750 میں الیگزنڈر بام گارٹن نے پہلی بار تخیل
کی منطق وضع کرنے کی کوشش کی لیکن اسے فکر کے زیر نگرانی رکھا۔ یہ کوشش ایسی ہی تھی جیسے
آزادی ہند سے قبل لبرل سیاست دانوں کا برطانوی سامراج کے زیر سایہ ہوم رول کا مطالبہ۔
اس کوشش کا ذکر کرتے ہوئے کیسیرر (Cassierer) نے بالکل صحیح کہا ہے کہ "یہ کوشش بھی جو
ایک معنی میں فیصلہ کن اور بیش قیمت کوشش تھی آرٹ کو صحیح معنوں میں خودمختارانہ قدر کا حامل
نہیں بنا سکی لیکن تخیل کی منطق کو وہ وزن و وقار نہیں مل سکتا تھا جو فکر خالص کی منطق کو حاصل تھا۔
اگر آرٹ کا کوئی نظریہ ہو سکتا تھا تو بس اتنا کہ انسانی علم کے اس ادنیٰ حسی پہلو کا تجزیہ کیا جائے
اور بس۔ دوسری طرف اسے اخلاقی صداقت کا علمبردار سمجھا گیا لیکن اس کی نظری تعبیر ہو یا
اخلاقی، دونوں صورتوں میں اپنی خودی کی آزاد قدر سے محروم رہا۔ کروچے نے فن کی دنیا میں
وجدان کو خودمختارانہ حیثیت دے کر خود فن کو منطق و اخلاقیات کی کشمکش سے آزاد کر دیا۔
آرٹ ایک خالص جمالیاتی تجربہ ہے لیکن ایک عرصہ تک جمالیاتی تجربے کی پرکھ کے لیے منطق
و اخلاقیات کے غیر متعلق معیار استعمال ہوتے رہے ہیں۔ کروچے نے فن کی جانچ کے لیے نئی
معیار مہیا کیا۔ فن کو وجدان کا ہم معنی قرار دے کر اس نے نہ صرف حقیقت کو فن میں ثانوی مقام
دیا بلکہ اس میں اصلیت اور غیر اصلیت اور زمانیت و مکانیت کے امتیاز ہی کو سرے سے مٹا دیا۔
ہر وہ بات اصلیت ہے جو فنی تجربہ ہے۔ اور پھر ایسی کتنی نام نہاد حقیقتیں ہیں جن پر اصلیت اور
غیر اصلیت کا حکم لگایا ہی نہیں جا سکتا۔ کون ہے جو عکس، سایہ، خواب اور سراب کو اصلیت کہہ سکتا
ہے اور کس میں ہمت ہے جو انہیں غیر اصلی قرار دے۔ فن ایسی حقیقت ہے جو نہ اصلیت سے
تعلق رکھتی ہے نہ غیر اصلیت سے۔

اس لیے ہم اسے داخلی حقیقت کہہ کر منطق کے حملوں سے محفوظ کر لیتے ہیں۔ عقل کو
اصلیت شناسی کا بڑا غرہ ہے لیکن وہ تصورات (Concepts) کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتی اور
تصورات کے خارجی حوالے کہاں ہیں؟ تصور درخت ایک تجربہ ہے۔ لفظ درخت لسانی تجربہ
ہے۔ خارج کا درخت اس لسانی تجربہ کے خانے میں بیٹھتا تو ہے لیکن دنیا میں کروڑوں درخت

ہیں جو شکل و صورت اور خواص، عمر، زمان و مکان۔ ہر لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن
سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتے ہوئے لسانی تجربہ یعنی درخت کے نام کا استعمال کیا جاتا ہے۔
کیا یہ تجربہ اصلی ہے۔ یہ بھی داخلی کیفیت ہے لیکن موہومہ لیے ہوئے۔ پیکر تراشی سے معذور
لیکن چونکہ اس کے خارجی حوالے موجود ہیں عقل ان ہی کی اس لیے ہم اسے اصلیت کہہ کر دل
ناچیز کو بہلا دیتے ہیں۔ کروچے بھی وجدان کے لیے اصلیت اور غیر اصلیت کے پیمانے استعمال
نہیں کرتا بلکہ اسی بنیاد پر وہ اسے ادراک سے تمیز کرتا ہے۔ کروچے کے نزدیک ادراک اور
وجدان میں مابہ الامتیاز چیز اگر کوئی ہے تو یہی کہ ادراک کا خارجی حوالہ ہوتا ہے اور وہ خود میں
اور اشیائے مدرکہ میں تمیز کرتا ہے لیکن وجدان کے لیے یہ قید ضروری نہیں۔ وجدان کروچے کے
نزدیک مابعدالطبیعی بصیرت (Insight) نہیں بلکہ مکمل بصارت (Sight) ہے۔ وہ کسی شے کا
من حیث الکل علم رکھتی ہے۔ یہ کلی علم انفرادیت کا علم ہے، ٹھوس پیکر کا علم ہے۔

ہم اپنے حواس خمسہ کے ذریعہ خارجی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ خارجی دنیا ان
اعضائے حواس کے راستے جو روشنی، آواز، سردی، گرمی، دباؤ اور لمس سے فوراً اثر قبول کر لیتے
ہیں۔ ہمارے ذہن تک پہنچتی ہے۔ ہمارے اعضائے حواس گویا وہ دریچے ہیں جہاں سے ہمارا
ذہن خارجی دنیا کا نظارہ کرتا ہے۔ یہ اعضائے حواس اعصاب کے راستے دماغ تک پیغام رسانی
کا کام کرتے ہیں۔ جب یہ پیغامات اعصابی نظام کے بلند تر مراکز میں پہنچ کر باہمی تفاعل اور
انسلاک کے ذریعے مرتب اور منظم ہوتے ہیں تو ہم اس نتیجہ کو ادراک کہتے ہیں لیکن پیغامات جو
ابھی تفاعل و انسلاک کی منزل سے نہیں گزرے ہیں بلکہ علیحدہ علیحدہ ہیں ان کو ہم احساسات
(Sensations) کہتے ہیں یعنی ادراک وجدانی ادراک سے قبل علم مہیا کرتا ہے۔ وہ بھی
احساس میں تہذیب و تزئین کرتا ہے لیکن احساس وہ ذہنی وظیفہ ہے جس کے ذریعہ ذہن حسی
مواد سے رنگ و نور کے اور دوسرے حسی پیکر تراشتا ہے۔ کروچے کے خیال میں وجدان سادہ
احساس کی وہ انسلاکی قوت ہے جو تولیدی بھی ہے کیونکہ وہ مختلف احساسات میں انسلاک پیدا
کرتی ہے۔ ادراک بھی احساس پر عمل پیرا ہوتا ہے لیکن صرف خام احساسات کو چن کر
اذہان میں انتخابی عمل کے ذریعہ تنظیم پیدا کرنا اس کا بنیادی وظیفہ ہے۔ ادراک تجزیاتی ہے اور فکر
کے تابع ہوتا ہے اس کے برخلاف وجدان انسلاکی ہے جو تجزیے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ وجدان
خارجی حوالوں سے بے نیاز خالص داخلی علم ہے۔ مختلف جمالیاتی نظریے فن کے مختلف پہلوؤں پر

آئے الگ دور دینے کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں لیکن سب مشترکہ طور پر فن کے اس بنیادی وصف کو تسلیم کرتے ہیں کہ فن مزاج کے اعتبار سے اظہاری ہے اور اس کا مجموعی تاثر ہی سب کچھ ہے اور فن کو وجدان قرار دینے سے فن کا یہ بنیادی وصف ابھر کر سامنے آتا ہے۔

لیکن کروچے یہاں رک نہیں جاتا بلکہ وجدان اور اظہار میں انضمام کا عمل تلاش کر کے ان کے درمیانی امتیاز کو ختم کر دیتا ہے اور یہی وہ نشان منزل ہے جہاں کروچے کے نظریے سے اتفاق جزوی اتفاق اور اختلاف کی راہیں پھوٹتی ہیں۔ اس کا کہنا ہے 'وجدانی علم اظہاری علم ہے......وجدان یا اظہار ہیئت کی حیثیت سے ہر اس چیز سے ممتاز ہے جسے محسوس یا برداشت کیا جاتا ہے۔ یہ احساسات کے سیل یا موج سے یا نفسی مواد سے بھی ممتاز ہے اور یہ ہیئت ہی اظہار ہے کسی چیز کا وجدان ہی اس کا اظہار ہے اور سوائے اظہار کے (نہ کم نہ زیادہ) کچھ نہیں۔ صرف اظہار ہے۔ کروچے کی نظر میں وجدانی یا اظہاری علم ہی جمالیاتی یا فنی حقیقت ہے یہاں یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کروچے وجدان کو ہیئت کی سطح پر لا کر ہی اسے اظہار کہتا ہے اور اسے ہر چیز سے ممتاز کرتا ہے۔ جسے محسوس یا برداشت کیا جاتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اگر وجدان اظہار ہے تو ادراکات بھی اظہار ہیں اور ہماری روزمرہ کی زبان کے پیکر جو تجربے کی منزل سے نہیں گزرتے اظہار ہیں پھر یہ اظہارات کیوں کروچے کے دائرے سے خارج ہیں؟ کروچے ادراکات اور روزمرہ کے ذہنی پیکروں کو فنی اظہار نہیں بلکہ کم تر درجے کا اظہار سمجھتا ہے۔ زبان کا استعمال کثیر المقاصد ہے۔ وہ جہاں ترسیل کے لئے استعمال ہوتی ہے وہیں تلقین کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے اور تفکر کے وسیلے کا بھی کام دیتی ہے۔ جب کروچے وجدان کو اظہار کہتا ہے تو اس سے اس کی مراد وہی وجدان ہے جو ہیئت میں ڈھلتا ہے۔ کروچے کے لیے ہیئت ہی سب کچھ ہے اور وہ وجدان و اظہار کا باہمی امتیاز مٹا کر مواد و ہیئت کا درمیانی پردہ بھی اٹھا دیتا ہے۔ اور لفظ و معنی میں 'معنی کو ترجیح حاصل ہے یا لفظ کو' اس طرح کی بحث ہی کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیتا ہے۔

اگرچہ کروچے مثالیت پسند مفکر ہے لیکن وہ افلاطون یا برکلے کی طرح مادے کے وجود ہی کا منکر نہیں ہے۔ اسے اس کا اعتراف ہے کہ 'مادے کے بغیر کوئی انسانی علم و عمل ممکن نہیں...... یہ مادہ یعنی مواد ہی ہے جو ہمارے ایک وجدان کو دوسرے وجدان سے ممیز کرتا ہے۔ لیکن جب بھی مادہ ہیئت سے مشروح ہو جاتا ہے تو محسوس ہیئت کو جنم دیتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں وجدان اظہار بن جاتا ہے۔ یہ اظہار دراصل وجدان کی تعبیر، تشکیل اور تہذیب و تزئین کا دوسرا نام ہے۔

اگر کروچے کا یہ موقف صحیح ہے کہ وجدان ہی اظہار ہے تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ کوئی خیال زبان کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا کیونکہ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے زبان ہی وسیلۂ اظہار ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہم اکثر سوچتے ہوئے یا گفتگو کے دوران محسوس کرتے ہیں کہ کسی مناسب لفظ یا مناسب عبارت کے برمحل سوجھنے کی وجہ سے ہم اپنا مافی الضمیر اچھی طرح ادا نہیں کر پا رہے ہیں۔ کبھی بے خیالی میں آم کہہ کر املی مراد لیتے ہیں اور جب مخاطب سیاق و سباق کے پیش نظر ہمیں اپنی اس غلطی، اس Slip of tonsil کی طرف متوجہ کرتا ہے تو ہم اپنی غلطی فوراً درست کر لیتے ہیں۔ ہر زبان میں مختلف المعانی الفاظ بھی ہوتے ہیں اور مترادفات بھی اور بعض اوقات ان کے انتخاب میں ہم سے لغزش بھی ہو جاتی ہے۔ شاعروں کو بالعموم شکایت رہی ہے کہ الفاظ ان کے خیالات کا ساتھ نہیں دیتے، دل کا دریا نطق کی وادی میں نہیں بہتا۔ داستان ناگفتہ رہ جاتی ہے اور شاعر خود کو بے بس محسوس کرنے لگتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ کئی پنڈت سنسکرت زبان سے ناواقف ہونے پر بھی اشلوک پڑھتے ہیں اور کئی ہندوستانی مسلمان عربی کا ایک لفظ جانے بغیر قرآنی آیتیں فرفر سناتے ہیں اور بچے کسی غیر زبان مثلاً انگریزی یا خود اپنی زبان کی طویل نظمیں ان کا ایک حرف یا مجموعی مفہوم سمجھے بغیر سنا ڈالتے ہیں۔ ان مثالوں سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ زبان ایک علیحدہ چیز ہے اور خیال ایک علیحدہ۔ اس طرح کروچے کا یہ دعویٰ مشکوک ہو جاتا ہے کہ وجدان اور اظہار یعنی وجدان اور زبان ایک ہی ہیں لیکن اس کا جواب یہ ہے کہ زبان اور خیال میں اتنی مغائرت نہیں جتنی مذکورہ بالا استثنائی مثالوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ زبان ایک اکتسابی اور خارجی وسیلہ ہونے کے باوجود عملی سطح پر خیال سے بالعموم ہم آہنگ ہوتی ہے ورنہ ہم روانی سے گفتگو نہیں کر پاتے۔ دوران گفتگو میں ہمارا اظہاری عمل برجستہ ہوتا ہے اور مناسب جملے قوت کی رو میں زبان سے نکلتے رہتے ہیں اور یہ عمل اس قدر فوری پن، برجستگی اور روانی سے انجام پاتا ہے کہ ہمیں خیال و زبان کی دوئی کا احساس تک نہیں ہوتا جب کوئی نو سیکھیا نئی نئی زبان میں یا اس زبان میں جسے بولنے پر ہم قدرت حاصل کر چکے ہیں۔ ہمیں ادائیگی خیال میں کوئی دقت نہیں محسوس ہوتی۔ بے شک کسی شاعر یا ادیب کے لیے زبان کا ذخیرۂ الفاظ ناکافی ہو سکتا ہے لیکن ایسی صورت میں وجدان زبان کے تخلیقی استعمال میں اپنا اظہار پا لیتا ہے۔ کروچے وجدان و اظہار کو ایک سمجھنے پر بھی کہیں یہ نہیں کہتا کہ اظہار ہمیشہ برجستہ ہوتا ہے اگر ایسا ہوتا تو لیونارڈو ڈی ونچی کا یہ قول نقل کرتا کہ اعلیٰ مصوروں کے ذہن اسی وقت

ایجاد کے کام میں سب سے زیادہ مصروف ہوتے ہیں جب وہ خارجی کام بالکل نہیں کرتے۔
ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم اشیاء کے ادھورے وجدانات حاصل کرتے ہیں اور جب وہ اظہار میں ڈھل نہیں پاتے تو اس خوش فہمی کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ہم میں صرف قوتِ اظہار کی کمی ہے ورنہ ہم کسی فنکار سے کم تھوڑے ہیں۔ ایک فنکار کی قوتِ متخیلہ میں بھی وجدان و اظہار کے باہمی تفاعل کے لیے وقت درکار ہوتا ہے فنکار کے اندر بھی ایک کشمکش جاری رہتی ہے کبھی تو یہ اظہار بڑی آسانی سے ہاتھ لگتا ہے اور کبھی اس کے لیے شب بیداری بھی کرنی پڑتی ہے اور اس عمل میں وجدان یا ارتسامات روح کے تیرہ و تار خطے سے نفسِ عقلی کی وضاحت میں داخل ہوتے ہیں۔ جو شعرا یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کے اکثر افکار شعر میں ڈھل نہیں سکتے تو دراصل ان فنکاروں کے ارتسامات اس منزل میں ہوتے ہیں جہاں اب تک ان پر اظہاری عمل پورا نہیں ہوا ہے۔ کروچے کے یہ الفاظ قابلِ غور ہیں۔ "جمالیاتی حقیقت کی ضمن میں ارتسامات میں اظہاری عمل کو ازاد (Add) نہیں کیا جاتا بلکہ اظہاری عمل ان کی تشکیل و تجدید کرتا ہے۔"

پھر کروچے کا یہ دعویٰ کہ وجدان اظہار ہے صرف شعر و ادب تک محدود نہیں ہے وہ خود لکھتا ہے "اگر یہ بیان قول مستبعد معلوم ہو تو اس کی جزوی وجہ یہ ہے کہ عام طور پر لفظ اظہار کے معنی بہت محدود کر دیے گئے ہیں۔ عام طور پر اسے صرف لفظی اظہار تک محدود کیا جاتا ہے لیکن غیر منطقی اظہارات بھی ہوتے ہیں جیسے تصویر کے خطوط، رنگ و صورت وغیرہ جن میں ہمارے دعوے کی توسیع کر دینی چاہیے تاکہ اس میں انسان کا 'ایک مقرر، موسیقار اور مصور کی حیثیت سے بھی خود کا اظہار شامل ہو سکے۔' اظہار صرف لسانی اظہار نہیں ہے شعر و ادب کے دیگر فنون لطیفہ میں اظہار غیر لسانی ہوتا ہے اس لیے کروچے اپنے دعوے کا اطلاق تمام فنون لطیفہ پر کرتا ہے۔

لیکن ہمیں یہاں ایک اور دقت سے دوچار ہونا پڑتا ہے لفظ 'اظہار' وسیع الذیل ہے عملی زندگی میں ہم صرف لسانی اظہار سے نہیں بلکہ غیر لسانی اظہار سے بھی کام لیتے رہتے ہیں۔ شدتِ درد کی تاب نہ لا کر چیخ پڑنا، کسی المناک ناگہانی حادثے پر پھوٹ پھوٹ کر رونا، کوئی ناگوار منظر دیکھ کر یا کسی ناگوار بات سے منہ بنانا، کسی بات پر ہنس پڑنا، فرمائشی قہقہہ لگانا، دہشت زدہ یا حیرت زدہ ہو کر چہرے کے خط و خال میں مخصوص تغیر پیدا کرنا، یہ سب شدتِ جذبات کے غیر لسانی اظہار ہیں کیا ان پر بھی کروچے کے دعوے کا اطلاق ہوگا؟ کروچے کے مخالفین اس دعوے کے خلاف بھی دلیل لا کر اس پر اعتراض کرتے ہیں لیکن کروچے جب وجدان کو اظہار

کہتا ہے تو اس کی مراد فنی اظہار سے ہے، یہ اظہار بھی عام اظہار کی طرح شدتِ جذبات سے رہائی حاصل کرتا ہے لیکن عام غیر لسانی اظہار ایک اضطراری عمل ہے جس میں جذبہ خارج ہو کر ضائع ہو جاتا ہے اور اس عمل میں ہیئت کی تخلیق نہیں ہوتی۔ اپنی کتاب 'جمالیات' میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے 'جذبے سے مغلوب ہو کر غصے کی حرکات ظاہر کرنے والے شخص اور اس شخص میں جو اس کا جمالیاتی اظہار کرتا ہے، فرق ہے' یہی وجہ ہے کہ کالنگ ووڈ (Calling wood) اور جان ڈیوی دونوں اظہار کو صرف فنی اظہار ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں اپنی کتاب 'اصول فن' (The Principles) میں کالنگ ووڈ لکھتا ہے۔ جذبے کے اظہار کو اس کی علامتوں کی نمائش سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ جب کہا جاتا ہے کہ ایک حقیقی فنکار اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ مارے خوف کے زرد پڑ جاتا ہے یا ہکلانے لگتا ہے اور غصے کے عالم میں لال بھبھوکا ہو کر چنگھاڑتا ہے۔ ان باتوں کو بلاشبہ اظہار کہا جاتا ہے لیکن جس طرح ہم فن کے مناسب اور غیر مناسب مفہوم میں تمیز کرتے ہیں۔ اسی طرح ہمیں لفظ اظہار کے مناسب اور غیر مناسب مفہوم میں امتیاز کرنا چاہیے اور موضوعِ فن پر گفتگو کرتے ہوئے اظہار کے مذکورہ بالا مفہوم کو غیر مناسب قرار دینا چاہیے۔ اضطراب و کرب کے بغیر کوئی اظہار ممکن نہیں۔ پھر بھی ہنسی یا رونے میں اندرونی اضطراب فوراً خارج ہو جاتا ہے۔ خارج کرنے کے معنی ہیں، اس سے نجات حاصل کرنا، اسے مسترد کر دینا اور اظہار کے معنی ہیں اسے قائم رکھنا، ترقی کی سمت میں اسے آگے بڑھانا اور تکمیل کے پایے تک پہنچانا، پھوٹ پھوٹ کر رونے سے سکون ملتا ہے لیکن یہاں معروضی کی تنظیم نہ ہو اور ہیجان (Excitement) کو مجسم کرنے کے لیے مادے کی تشکیل نہ کی جائے وہاں اظہار نہیں ہوتا جس بات کو اظہار ذات کہا جاتا ہے وہ دراصل خود کو فاش کرنا . . . ہے جس سے کردار یا عدم کردار کا دوسروں کو پتہ چلتا ہے یہ فی نفسہ 'استغراق' کے علاوہ اور کچھ نہیں۔"

البتہ کروچے کا یہ اصرار ضرور چونکا دینے والا ہے کہ "اگر ایک قول جامع فن ہے تو ایک معمولی لفظ کیوں نہیں؟" یہاں وہ فن اور غیر فن کے کیفی فرق کو ثابت کرنے کے جوش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کی انتہا پسندی وہاں بھی نظر آتی ہے جب وہ ارشمیدس کے "Eureka" کو طربیہ کے اظہاری ایکٹ کی سطح تک بلند کر دیتا ہے۔ دراصل وہ یہاں صرف یہی کہنا چاہتا ہے کہ معمولی وجدان اور پیچیدہ وجدان میں صرف کمیاتی فرق ہے۔ ایک عبقری اس

لیے عبقری ہے کہ وہ پیچیدہ وجدان کا مالک ہے اور ایک عام آدمی کے تصرف میں صرف سادہ وجدان ہوتا ہے جس کا عدم و وجود فنی نقطۂ نظر سے برابر ہے' جو کچھ بھی ہماری پونجی ہے وہی استحضارات اور وجدانات ہماری موروثی دولت ہیں اس کے پرے صرف ارتسامات، احساسات، محرکات، جذبات یا پھر ان کے علاوہ جو بھی ہم نام دیں وہ ہوتا ہے جو انسان کی ذات میں پچا ہوا نہیں ہوتا... جو صحیح معنوں میں غیر موجود ہوتا ہے کیونکہ موجودگی کے معنی ہیں کہ وہ روح کا حصہ ہوں۔'' اگر یہ فرق واقعی صرف کمیاتی ہے جیسا کہ کروچے ظاہر کر رہا ہے تو ہر آدمی مشق و مہارت سے پیچیدہ وجدان حاصل کر کے فنکار بن سکتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے، بے شک چھوٹے حیوانات کے علم تشریح الابدان الگ الگ نہیں ہوتے ایک عام حیوان ..... اور انسان کا کالبد بھی ایک ہے لیکن ہر حیوان انسان نہیں بن سکتا۔ انسان اور دوسرے شیر دہ حیوانات کے درمیان ارتقا کی ایک طویل جست، ایک خلیج حائل ہے۔ کروچے نے یہ باتیں شاید اپنے عہد کے عبقریوں کی خود کو فوق البشر پوز کرنے کی مذموم روش کے شدید ردعمل کے نتیجے میں کہی ہیں اس لیے اس نے ان عبقریوں کو بشریت کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ پھر بھی بشر بشر میں فرق مراتب ضرور ہوتا ہے۔ کروچے بھی اسی فرق مراتب کا قائل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ یہ کبھی نہ کہتا کہ 'درحقیقت ہم میں سے ہر ایک میں تھوڑا بہت شاعر، تھوڑا بہت مجسمہ تراش، موسیقار، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے لیکن ان لوگوں کے مقابلے میں جو ان ناموں سے پکارے جاتے ہیں ہم کس قدر کم ان جیسے ہوتے ہیں وہ سمجھتے ہیں کہ ہر کوئی ریفیئل کی میڈونا کا تصور کر سکتا تھا لیکن ریفائیل صرف اس لیے ریفائیل تھا کہ وہ میڈونا کو کینوس پر اتارنے کے ہنر سے واقف تھا۔ اس سے زیادہ غلط رائے اور کیا ہوگی؟"

○

ممتاز حسین

شاعری اور شخصیت

(ٹی ایس ایلیٹ کے تصور پر ایک ناقدانہ نظر)

کسی شے کا فن کارانہ اظہار اس کے اظہار محض سے مختلف ہوتا ہے۔ انسان جن تجربات سے گزرتا ہے ان کا وہ اظہار بھی کرتا ہے، لیکن تاوقتیکہ اس کے اظہار نے کسی فن (موسیقی، مصوری، شاعری وغیرہ) کا نظم وضبط قبول نہ کیا ہو اس کو فنکارانہ اظہار کا درجہ نہیں ملتا ہے۔ چناں چہ شعر اسے کہیں گے جو شعری نظم وضبط کا حامل ہو اور شعری نظم وضبط، یعنی وزن اور قافیہ کی پابندی ہی سے عبارت نہیں، کیوں کہ اس طرح تو ہر موزوں کلام شعر کہلائے گا۔

کلام موزوں کا تخیلہ ہونا شعر کہلانے کے لیے ضروری ہے، یعنی شعر کے لیے صرف وزن ہی کی نہیں بلکہ تخیل کی شرط بھی ضروری ہے۔ شعر کی یہ کلاسیکی تعریف ہے کہ وہ کلام موزوں تخیلہ ہے۔ کلام کو موزوں کرنا یہ ایک ٹیکنیک ہے۔ ہر چند کہ موزونیٔ طبع ایک فطری شے ہے لیکن شعرا اس ٹیکنیک پر مہارت بھی حاصل کرتے رہے ہیں اور اگر ابتدائی سن شعور سے اس کی ٹریننگ یا تربیت کی جائے تو اسے ہر شخص سیکھ سکتا ہے۔ لیکن لازم نہیں کہ وہ کلام کو موزوں کرنے میں اتنا ہی تیز ذہن ہو جتنا کہ ایک فطری شاعر، مگر تخیل کی دولت تو بالکل ہی اکتسابی نہیں ہے۔ یہ ایک عطیۂ فطرت ہے اور تاوقتیکہ یہ دولت موزونیٔ کلام کے ساتھ کسی میں ودیعت نہ کی گئی ہو شاعری کی دیوی صحیح طور سے اپنا جلوہ نہیں دکھاتی ہے مگر چوں کہ شعر کہنا انسان کی کوئی ایسی بنیادی خصوصیت نہیں ہے، جیسا کہ پرندوں کے لیے ان کا چہچہانا ہے بلکہ مشق اور ریاض کی شے ہے۔ کوئی اچھا شاعر جسے خود شاعری نے اپنے لیے منتخب کیا ہو، گاہے گاہے ہی نظر آتا ہے۔ اس لیے شاعری کو بھی منجملۂ فنون، ایک فن یا ایک صنف تسلیم کیا گیا ہے۔ چنانچہ میر تقی میر ایسے بڑے شاعر نے جہاں اپنے کو شاعر کہا ہے، اہل صناع کے لقب سے بھی یاد کیا ہے۔

مگر چوں کہ صناع شاعر، کبھی کبھی حقیقی شاعر نہیں رہے ہیں۔ یہ بات بھی زیرِ بحث آئی ہے کہ شاعری وہبی شے ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے۔ شاعری جزویست از پیغمبری، شاعری القا اور الہام کی شے ہے۔ اور یہ خیال کچھ آج سے نہیں بلکہ افلاطون کے زمانے سے ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعر پر کسی روح کا غلبہ ہوتا، شاعری اس روح کا ایک میڈیم ہوتا ہے۔ وہ اس سے وہ کچھ کہلاتی ہے جو وہ خود چاہتی ہے۔ چناں چہ شاعر کو ایک میڈیم تصور کرنے کا خیال کوئی نیا نہیں ہے۔ اور نہ یہ بات کوئی نئی ہے کہ شاعری الہام ہے۔ غیر شعوری فکر کا اظہار ہے، ندائے غیب ہے، نوائے سروش ہے، یہ ساری باتیں بہت پہلے کہی جا چکی ہیں۔ ان کے دہرانے میں کوئی نیا پن نہیں ہے۔ مگر شاعری کے ان دونوں تصورات کی تفہیم میں دورِ حاضر میں کچھ گہرائی ضرور پیدا ہوگئی ہے جس کو سمجھنا ضروری ہے۔

جس زمانے میں کہ شعر کے لیے وزن اور قافیے کی شرط لازمی تھی، شاعر کے لیے علم عروض کا جاننا اور اس پر مہارت حاصل کرنا ضروری تھا۔ چناں چہ مدتوں صنعتِ شعر کا یہی مفہوم تھا کہ اوزان و بحور اور قافیے کے علم پر مہارت ہو۔ اسی کے ساتھ ساتھ زبان دانی کا بھی مسئلہ تھا۔ زبان کی غلطی عروضی غلطی سے کچھ کم نظر میں نہ کھٹکتی، لیکن جس اعتبار سے کسی شاعر کو صناع کہا جاتا، اس کا اطلاق صرف اتنی ہی باتوں پر نہ ہوتا۔ اسے صنائع لفظی اور صنائع معنوی کے برتنے کے باعث کہا جاتا۔ چوں کہ آج کل اس کا فیشن نہیں ہے، اس لیے یہ تصور بھی دھندلا گیا ہے کہ شاعر کو صناع کیوں کہا جاتا تھا۔ یہ مثالی الفاظ کے ذریعے خیال کے نقش و نگار بنانے کے مترادف تھی، یہ ایک مخصوص قسم کا اسلوبِ شعر تھا، اس کی کلاسکیت کے ہم معنی قرار نہیں دیا جا سکتا ہے، کیوں کہ کلاسکیت کا جوہر سادگی اور صفائی بیان تھا۔

ہمارے یہاں دورِ حاضر کا جو تنقیدی ادب ہے، وہ بیشتر مغربی افکار سے مستعار ہے اور جو اصطلاحات اس وقت تنقیدی ادب میں استعمال ہو رہی ہیں ان میں سے بہت سے مغربی تنقید سے مستعار ہیں۔ از آں جملہ کلاسکیت اور رومانیت ہے۔ چناں چہ جب ہم 'کلاسکیت' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اسے انھی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، جن معنوں کو یہ لفظ مغرب میں استعمال ہوتا ہے۔ یوں تو اس لفظ کے اب کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں، مثلاً ایک معنی روایت کے بھی ہیں، لیکن یہ سب ثانوی معنی ہیں۔ اصل معنی اعلیٰ معیار یا ادب اور فنون کے اس معیار کے ہیں جو یونانی اور لاطینی زبان کا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس ادب کی کوئی یکساں خصوصیت نہیں ہے۔

تاہم جن خصوصیات کو اس کلاسیکی ادب کے ساتھ مختص کیا گیا ہے ان میں سادگی، تعقل اور تخیل کی ہم آہنگی ٹھہراؤ یعنی وفورِ جذبہ پر قابو اور واہمے پر قوتِ ممیزہ کی روک ٹوک ہے۔ نطشے نے یونانی ادب اور فنون کے فلسفے کو دو اصولوں کی ہم آہنگی میں متعین کیا ہے جو یونان کے دو دیوتاؤں کے نام پر ہیں۔ Dionysiac اور Apollonian۔ اول الذکر جس کو Bacchus بھی کہتے ہیں، مے خواری اور طرب انگیزی کا دیوتا تھا اور آخر الذکر سورج دیوتا بھی تھا اور شاعری اور موسیقی کا مربی بھی۔ ان دو لفظوں میں جو مفہوم نطشے نے ادا کرنا چاہا ہے وہ یہ ہے کہ یونانی فنونِ لطیفہ، شاعری اور موسیقی میں..... اصول یعنی عالم بے خودی یا وحدتِ ذات میں اپنے کو تحلیل کر دینا اور عالم خودی یا وحدتِ ذات سے اپنے کو جدا کرنا کارفرما رہے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مستی و بے ہوشی اور ہوش و خرد کے امتزاج کو دخل تھا۔ چناں چہ کلاسیکی فن یا کلاسکیت نہ تو تمام تر ہوش و خرد کی چیز ہے اور نہ تمام تر مستی و بے خودی کی چیز۔ وہ ان دونوں کے امتزاج سے تعلق رکھتی ہے۔ اور یہ یونانی فن، زندگی کے اس اصول پر مبنی تھا کہ جذبے اور خرد کے درمیان ایک ایسا توازن ہونا چاہیے جس میں ایک کو سیرابی، دوسرے کو تشنہ آبی کے ہم معنی نہ ہو، تاہم اس سے وہ انکار نہیں کرتے تھے کہ عقل کو زندگی میں حاکمیت کا درجہ حاصل ہے۔

یورپ نے اسی یونانی کلاسکیت کو نشاۃ ثانیہ میں دریافت کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے یونان کی اس انسانی دوستی کو بھی دریافت کیا جو ان کے اس اصولِ زیست پر حاکم تھی کہ ''آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے'' وہ دیوتاؤں سے بھی عظیم تر ہے۔ مشرق نے یونانی فلسفے کو مغرب سے پہلے دریافت کیا، لیکن یونانی ادب اور فنون سے بجز موسیقی بیگانہ سا رہا۔ اس طرح مشرق اور مغرب کے ادب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد سے ایک خلیج سی پیدا ہو گئی، لیکن یہ تو ایک موضوع ہی دوسرا ہے کہ مشرق اور مغرب میں یہ خلیج کیوں کر پیدا ہوئی۔ میں یہاں اس بات کو اجاگر کرنا چاہتا ہوں کہ یورپ کا نشاۃ ثانیہ بنیادی حیثیت سے اس یونانی خیال کا مرہونِ منت ہے کہ ''آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے۔'' گر انسان حقیقت کا ایک سایہ نہیں بلکہ بذاتِ خود ایک حقیقت ہے تو پھر اس کے محسوسات اور مشاہدات بامعنی ہیں اور وہ علم کی ٹھوس بنیاد مہیا کرتے ہیں، قابلِ اعتبار ہیں، ادب کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ آدمی نے جو کچھ اپنے حواس کے ذریعے قلم بند کیا ہے وہ کس حد تک معتبر ہے۔

افلاطون کے فلسفے میں حواس کی مہیا کی ہوئی آرا کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ وہ عقل کو ایک

قوت مجردہ کا نام دیتا ہے جو حقیقت کا علم حواس کے ذریعے نہیں بلکہ براہ راست حاصل کرتی ہے۔ آج کی لغات میں اس کو وجدان کہیں گے۔ نشاۃ ثانیہ سے پہلے یورپ میں مسیحیت پر افلاطونی فلسفے کا اتنا گہرا اثر تھا کہ مسیحیت کم و بیش اسی کے قالب میں ڈھل گئی تھی۔ اس کے نتیجے میں جو ادب یورپی ملکوں میں نشاۃ ثانیہ سے پہلے کے ادوار میں تخلیق کیا جاتا، اس میں خصوص (Particulars) کو کوئی اہمیت حاصل نہ ہوتی۔ انسانی فطرت کی تجرید عمومی تصورات میں پیش کی جاتی۔ یہ رجحان اس زمانے کے تمثیلی (Allegorical) ادب میں ملتا ہے۔ مزید یہ کہ چوں کہ رہبانیت کے ادارے کے باعث ترک دنیا اور ترک خواہش پر زور دیا جاتا اس لیے فطرت یا جذبے کی تکسیر یا نفی، عقلی محرکات سے کی جاتی۔

چناں چہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں اس اصول کو اپنانا کہ "آدمی ہی ہر شے کا معیار ہے" ایک طرح قرون وسطیٰ کی پاپائی مسیحیت کی تردید تھی۔ اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ اس کے اس تصور کی بھی تردید تھی کہ "انسان ایک سایہ ہے نہ کہ بذات خود کوئی حقیقی شے۔" اور اس کے حواس کی مہیا کی ہوئی اطلاعات ناقابل اعتبار ہیں۔ وہ ایک کٹھ پتلی ہے جس کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہے اور اس کا وجود غار میں بیٹھے ہوئے ان انسانوں کے مانند ہے جو عکس دیکھ کر حقیقت کا ادراک کرتے، چناں چہ اس کا ادب حقیقت سے دوہرے فاصلے پر ہے یعنی نقل کی نقل ہے۔

اس کے برعکس ادب کی دنیا میں ارسطو کا نظریہ بہت ہی مختلف تھا اور اس کا نظریہ زندگی بھی افلاطون کے نظریہ زندگی سے مختلف تھا۔ تعجب ہے کہ ان دونوں میں صرف ایک نسل کا فاصلہ تھا لیکن ان کی فکر میں زمین و آسمان کا فرق تھا، چناں چہ اکثر مفکرین کا تو یہ خیال ہے کہ جسے یورپ کا نشاۃ ثانیہ کہا جاتا ہے وہ اصل میں فلسفۂ ارسطو کی دریافت ہے۔ اس کی بچی تصانیف سے اول تو یہ کہ اس کا فلسفۂ وجود (Being) کا نہیں بلکہ Becoming یعنی موجود کے ارتقا کا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ جوہر کو ہستی میں دیکھتا ہے نہ کہ اس سے باہر۔ اس کے نتیجے میں وہ ان دونوں یعنی جوہر اور ہستی میں سے کسی کے اول اور آخر کی بحث نہیں اٹھاتا ہے اور نہ افلاطون کی طرح یہ کہتا ہے کہ اعیان ثابتہ کی مہر ہر شے پر خارج سے پڑتی رہتی ہے۔ اس کے برعکس وہ فارم اور آئیڈیا کا یکساں (Identical) تصور پیش کرتا ہے اور اسے ارتقا پذیر بتاتا ہے۔ اس کے یہاں "ذی روح جسم" ایک وحدت ہے۔ اس فلسفے میں جہاں آدمی کا اعتبار بڑھتا ہے وہاں اس کے محسوساتی علم کی بھی وقعت بڑھتی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے ذہن (Intellect) میں کوئی

بھی ایسے شے نہیں ہے جو اولاً ہمارے حواس سے نہ گزری ہو۔ چوں کہ شاعری محسوساتی فکر کی حامل ہوتی ہے اس لیے شعری فکر ایک معتبر حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ شعر و ادب کا یہ نظریہ جو ارسطو نے پیش کیا ہے خالصتاً جمالیاتی نظریہ نہیں ہے۔ اس میں ایک اشارہ بصورت لغزش فطرت، اصلاح کا بھی ہے۔ اس میں ایک جدو جہد کچھ ہونے اور بننے کی بھی ہے۔ اس کا تعلق تحصیل ذات سے ہے۔ آرٹ نہ تو کوئی فضول مشغلہ ہے اور نہ کوئی ایسا مشغلہ جس میں جمالیاتی احساس اپنی سرحد سے تجاوز کر کے زندگی کے کسی مسئلے کو خواہ وہ اخلاقی ہو یا جسمانی، چھوتا ہی نہ ہو۔

شعر و ادب کا یہ ارسطاطلیسی نظریہ جس کی پذیرائی نشاۃ ثانیہ کے دور میں کی گئی انیسویں صدی میں کولرج کے یہاں بھی اپنی درستی فکر کی تصدیق پاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> "میں پورے ایمان اور یقین کے ساتھ ارسطو کے اس اصول کو قبول کرتا ہوں کہ شاعری بحیثیت شاعری آئیڈیل (Ideal) ہے (یعنی خصوص میں عموم کو پیش کرتی ہے) اور ہر وہ شے جو اتفاقیہ ہوتی ہے اس سے پرہیز کرتی ہے۔ (مراد اس سے یہ کہ وہ ان واقعات کو پیش کرتی ہے جن کا وقوع پذیر ہونا لازمی یا اغلب ہوتا ہے) اور نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے۔"

شاعری آئیڈیل ہے یعنی نوعی اور مشترک خصوصیات کو پیش کرتی ہے نہ کہ غیر نارمل، غیر فطری اور کسی ایسی خصوصیت کو جو فرد واحد میں الگ کی حیثیت رکھتی ہے، کیا اس سے فرد خارج ہو جاتا ہے؟ ایسا نہیں ہے۔ شاعر عموم کا جلوہ خصوص میں رکھنا چاہتا ہے نہ کہ خصوص سے باہر۔ جس طرح کسی ناول میں ایک کردار، ایک فرد اور ایک ٹائپ بیک وقت ہوتا ہے، اسی طرح ارسطو رزمیہ شاعری اور حزنیہ شاعری کے کرداروں کو دیکھنا چاہتا تھا۔ ان دنوں جو ایک رغبت تحلیل نفسی کے شغف میں غیر نارمل کرداروں کو پیش کرنے کی ملتی ہے، اس کی ارسطو مخالفت کرتا ہے۔ وہ نارمل کرداروں یا یہ کہ فطرت کی مصوری کے حق میں ہے۔ سوال یہ ہے کہ کس حد تک ایک فرد دوسروں سے مشابہ اور دوسروں سے مختلف ہوتا ہے۔ صورت شکل کی بات اور ہے لیکن عادات، صفات میں وہ ایک مخصوص پیٹرن کے مطابق نظر آتے ہیں۔ اور جس زمانے اور جس معاشرے میں وہ زندگی بسر کرتے ہیں، اس کے مجموعی انسانی اور سماجی رشتوں کی چھاپ لیے پھرتے ہیں۔ ان میں توقعات، طبقاتی اور پیشہ ورانہ خصوصیات کے گن ہوتے ہیں۔ اور اس طرح کی کئی باتیں

انفرادی حالاتِ زندگی، خاندان اور ماحول وغیرہ کی ان کی عادتوں اور خصلتوں اور نفسیات میں ملتی ہیں۔ لیکن اس تنوع کی ایک منزل ایسی بھی آتی ہے جہاں یہ دائرہ بند ہو جاتا ہے اور وہ ایک دل و دماغ اور ذہن کے نظر آتے ہیں۔ ان کی تمنائیں اور آرزوئیں یکساں نظر آتی ہیں۔ ان کے دکھ درد اور راحتوں کی بھی نوعیت یکساں نظر آتی ہے اور وہ زندگی کا مقابلہ انفرادی اور اجتماعی دونوں حیثیتوں سے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر شعر و ادب کا عمل صرف میری ذات تک محدود نہیں ہے اور وہ دوسروں کے لیے بھی ہے تو پھر اس ادب میں کوئی اور مشترک خصوصیات کو ابھارنا ضروری ہے، کیوں کہ اس کے بغیر وہ دوسروں کے لیے بامعنی نہیں ہو سکتا۔ کیا ایک شاعر عمداً ایسا کرتا ہے؟ قطعی نہیں۔ وہ تو صرف اپنی ذات سے مخاطب ہوتا ہے، لیکن چوں کہ اس کی روح کی ایک وحدتِ ذات ہے، وہ منفرد ہو کر بھی منفرد ہوتا ہے ایک مشترکہ ذات سے، اس لیے اس کی اپنی تصویر دوسروں کا آئینہ بن جاتی ہے۔ اور چوں کہ زبان کی حقیقت ایسی ہے کہ الفاظ عموم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ تقریباً ناممکن ہے کسی بھی شاعر کے لیے کہ وہ الفاظ کے ذریعے اپنے تجربے کی کسی ایسی خصوصیت کو ابھارے جو دوسروں کے تجربے میں نہ ہو۔ ہر وہ تشبیہ، استعارہ، سمبل اور کنایہ جو شاعر اپنے تجربات کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے، اگر وہ بامعنی ہے، عمومیت اختیار کر لیتا ہے اور زبان کے جسم میں اس کی غذا بن کر تحلیل ہو جاتا ہے یعنی لغت کا ایک جزو بن جاتا ہے، لیکن یہ شاعری تو ایک محسوس فکر کی شاعری ہوئی اور یہ شاعری انسان کو کچھ ہوتے بننے اور کرنے کے لیے بھی کہہ سکتی ہے۔ یہ شاعری، خاموش لفظوں کی شاعری نہیں ہو سکتی ہے یہ شاعری، مکانِ محض کی شاعری جیسا کہ تصویر ہوتی ہے نہیں ہو سکتی ہے۔ یہ شاعری بولنے پر مجبور ہوتی ہے اور جب کوئی نظم بولے گی تو وہ کچھ نہ کچھ تو ضرور کہے گی۔ خواہ وہ یہی بات کیوں نہ ہو کہ شاعری کا آئینہ توڑ دو۔

یہ بات "جدیدیت پسندوں" کو بہت ناگوار ہے کہ شاعری کچھ بولے، کسی سے کچھ سوچنے، کچھ کرنے، بننے یا ہونے کے لیے کہے۔ چناں چہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت پسندوں کے امام ازرا پاؤنڈ نے لکھا: "آرٹ کبھی بھی کسی شخص سے کچھ کرنے، یا کچھ سوچنے یا کچھ بننے کے لیے نہیں کہتا ہے۔ یہ زندہ رہتا ہے جیسے اشجار زندہ رہتے ہیں۔ اس پر ہم اظہارِ حیرت کر سکتے ہیں۔ اس کے سائے میں بیٹھ سکتے ہیں۔" لیکن بولنا، یہ کام اس درخت کا نہیں ہے۔

ازرا پاؤنڈ کے خیال کو کسی نہ کسی صورت میں دہرانا، ایلیٹ کا ایک مذہبی فریضہ تھا۔ چناں چہ

انھوں نے اس خیال کا اظہار اس طرح کیا "مجھے اس سے انکار نہیں کہ آرٹ سے اس سے ماورا مقاصد بھی پورے کیے جا سکتے ہیں لیکن آرٹ سے ان مقاصد کی آگہی کا تقاضا نہیں کیا جا سکتا اور حقیقت تو یہ ہے کہ وہ اس فریضے کی انجام دہی زیادہ بہتر طور سے ان سے بے تعلق ہو کر ہی کرتا ہے۔"

آرٹ کے ذریعے آرٹ سے ماورا مقاصد بھی پورے کیے جا سکتے ہیں، لیکن ان مقاصد کو فن کار ان سے بے تعلق ہو کر زیادہ بہتر طور سے ادا کرتا ہے۔ اس کا ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ شعوری مقصد کے تحت کوئی نظم نہ کہی جائے۔ اس کے دوسرے مفہوم کو سمجھنے کے لیے کچھ مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔

"ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے" اس کی وضاحت کرتے ہوئے ایلیٹ لکھتے ہیں "چوں کہ بدقسمتی سے لوگ نظم میں معنی ڈھونڈنے کے عادی ہو چکے ہیں، اس لیے کوئی نہ کوئی معنی نظم میں ڈالنا پڑتا ہے تاکہ لوگوں کو نظم کی طرف متوجہ کیا جا سکے اور جب کوئی نہ کوئی معنی اس میں ڈالنا ہی ہے، بجز پبلک کی اس بیہودہ عادت کی وجہ سے کہ وہ نظم کو دیکھنے کے نہیں بلکہ سننے کے خوگر ہیں، تو کیوں نہ اس میں وہ معنی ڈالے جائیں جو آرٹسٹ کے غیر فنی مفادات سے تعلق رکھتے ہیں۔ چناں چہ جب ایلیٹ ماورائے آرٹ مفاد کا کوئی معنی اپنی نظم میں ڈالتے ہیں تو وہ محض دکھا کا ہوتا ہے۔

ایلیٹ نے اس خیال کی وضاحت کہ "نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔" چند اور مثالوں سے بھی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: جس طرح شہد کی مکھی اپنا چھتا بناتی ہے اور پرندے اپنا گھونسلا بناتے ہیں، اسی طرح شاعر نظم بناتا یا تخلیق کرتا ہے۔" شہد کی مکھی اپنا چھتا غذا جمع کرنے کے لیے بناتی ہے، پرندے اپنا گھونسلا اپنے بچوں کو پالنے کے لیے بناتے ہیں، لیکن ایک شاعر اپنی نظم کس لیے بناتا ہے؟ اس کا کوئی جواب ایلیٹ کے یہاں نہیں ہے۔ نظم آج کاغذ پر بنائی جاتی ہے۔ پہلے تو نظم سنائی جاتی تھی۔ اس زمانے میں نظم کیا ہوتی تھی۔ دیکھنے کی شے یا سنانے کی شے؟ اس کا بھی ان کے پاس کوئی جواب نہیں ہے۔ وہ جب شجر اور گھونسلے کی تشبیہات کو ناکافی پاتے ہیں تو ایک نظم کو رحمِ مادر میں پائے جانے والے اس حمل سے تشبیہ دیتے ہیں جس نے ابھی کوئی صورت بھی نہیں نکالی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایلیٹ کو کون سی ایسی تکلیف لاحق تھی جو انھیں ان تشبیہات کی طرف لے گئی۔ انھوں نے ان خیالات کا اظہار برملا کیا ہے کہ مجھے ایسی شاعری پسند نہیں جو کرد

وجیش کی دنیا سے آگہی کا اظہار کرتی ہے۔ جو رائے دیتی ہے یا لوگوں کی رائے کو متاثر کرتی ہے،
چناں چہ اس کے رد عمل میں، یعنی رائے سے بچنے، خطابت سے بچنے، نظم کو کوئی شعوری جہت
دینے سے بچنے کے لیے انھوں نے اول تو فکر کو نظم سازی کے عمل سے جدا کیا اور یہ لکھا کہ سوچنا
اور نظم بنانا یا تخلیق کرنا، دو جداگانہ عمل ہیں جو ایک کھوپڑی میں نہیں سما سکتے، ان کے لیے دو الگ
الگ کھوپڑیاں چاہئیں۔ کہنے کو تو وہ یہ بات کہہ گئے لیکن ان کا نبھانا ان کے لیے بہت مشکل
ہو گیا۔ شیکسپیئر کے بارے میں انھوں نے یہ لکھا کہ اس نے کوئی Thinking نہیں کی ہے اور یہی
بات انھوں نے ڈانٹے کے بارے میں کہی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ایلیٹ یہ سوچنے سے قاصر تھے کہ
ایک شاعر کی سوچ اور ایک فلسفی کی سوچ میں فرق ہوتا ہے۔

یہ نہیں کہ شاعر فلسفی سے کم سوچ کا کام کرتا ہے بلکہ یہ کہ وہ ٹھوس اور حسی تشبیہات اور اپنے
تخلیق کیے ہوئے کرداروں کے ذریعہ سوچتا ہے۔ چوں کہ ایلیٹ کی شاعری محسوساتی نہیں بلکہ
بے مغز ہڈی کی طرح جذبات سے عاری اور امر واقعی بیانات کی حامل ہوتی ہے، وہ اس فرق کو
نظر انداز کرتے اور شاعری کی اس تعریف سے اپنے کو نابلد رکھتے ہیں کہ شاعری، ٹھوس حسی امیجز
(Images) کے ذریعے سوچنے کا نام ہے۔ اور یہ کہنے سے کہ "Shakespear did not
think thouths." کوئی بات نہیں بنتی ہے کیوں کہ شاعر اور فلسفی کی فکر و اس کے سوچنے کے
طریق کار میں فرق ہے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا۔

ایلیٹ اپنے ذہنی استاد کولرج کے اس خیال سے بھی اپنے کو دور رکھتے ہیں کہ وہی خالق
ہے جو عالم بھی ہے ہر چند کہ یہ صحیح ہے کہ شاعری تخلیق پیداوار سے عبارت ہے لیکن یہ بھی صحیح ہے
کہ شاعری کبھی فکر سے عاری نہیں رہی ہے۔ شاعری ہی کے ذریعے انسان نے اول اول اپنے
جذبات اور احساسات پر غور کرنا، اپنے نفس کا تجزیہ کرنا اور سوچنا شروع کیا۔ تخیل اس کی فکر کی
پہلی کھڑکی تھی۔ تعقل (Intellect) کی طرف اس نے آہستہ آہستہ قدم بڑھایا ہے۔ دوسرے یہ
کہ ہر گہری فکر کی بنیاد میں کوئی نہ کوئی قوی جذبہ ضرور رہا ہے چناں چہ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ شاعر
کی فکر جذبات سے مملو ہوتی ہے، تخیل انگیز ہوتی ہے، لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کی تخلیق بے فکر
اور بے جذبہ ہوتی ہے اور ایلیٹ تمام عمر یہی کوشش کرتے رہے کہ شاعر سے اس کے منصب فکر کو
چھین لینا چاہیے۔ اسے کسی اور بجل فکر سے محروم کر دینا چاہیے اور اس کے ذمے صرف ایک یہ
کام لگانا چاہیے کہ اول تو وہ کوئی ایسی نظم تخلیق کرے جو گونگی ہو، دوسرے یہ کہ اگر اس میں کچھ معنی

ڈالنا ہی پڑ جائے تو اس کی نوعیت ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں کوئی چیز اور بجل نہ ہو بلکہ گزرے
ہوئے شعرا کے مصرعوں اور فقروں سے اسے بُنا جائے۔ ان کی نظم "ویسٹ لینڈ" اسی آخر الذکر
طرز کی ہے۔

کولرج انگریزی ادب کا مانا ہوا نقاد ہے اور ایلیٹ بھی اس کے معتقد تھے، لیکن مثلاً ایلیٹ
اس کے خیالات سے اتفاق کم ہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کولرج اس سوال کے جواب میں
کہ ایک بڑا شاعر کسے کہیں گے یہ کہتا ہے کہ "میں یہ سوچنے سے قاصر ہوں کہ کوئی شاعر بڑا
کیوں کر ہو سکتا ہے جب تک کہ وہ ایک بڑا مفکر بھی نہ ہو۔" کولرج کے اس خیال کی ایلیٹ
کاٹ اسی طرح کرتے ہیں کہ ایک اچھا شاعر ایک بڑے شاعر سے بہتر ہے۔ گویا ان کی منطق
کی مطابق بڑا شاعر اچھا شاعر نہیں ہوتا۔ چناں چہ وہ شیکسپیئر کو اچھا شاعر بتاتے ہیں اور اس سے
انکار کرتے ہیں کہ وہ کوئی مفکر بھی تھا یعنی یہ کہ وہ کوئی بڑا شاعر بھی تھا۔ اسی سبب سے وہ ڈانٹے کو
بھی یاد کرتے ہیں۔ اور وہ بڑا شاعر کسی ایسے شاعر کو قرار دیتے ہیں جسے وہ قعر مذلت میں پھینکنا
چاہتے ہیں۔ مثلاً ملٹن کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ "وہ ایک بہت بڑا شاعر تھا لیکن اس کا اثر
انگریزی ادب پر بُرا پڑا۔" اور اسی قسم کے نازیبا کلمات انھوں نے گوئٹے کی شاعری کے بارے
میں بھی استعمال کیے ہیں کیوں کہ گوئٹے آزاد خیال بلکہ مخلص ذہن کا شاعر تھا اور ملٹن تو بہر حال
پروٹسٹنٹ تھا ہی اور ایلیٹ کے لیے یہ دونوں ناقابل قبول تھے۔ وہ اپنی آرتھوڈاکس یا قرون
وسطیٰ کی کیتھولک فکر میں اس قدر کٹر واقع ہوئے تھے کہ نشاۃ ثانیہ کے زمانے سے جو تہذیب
مغرب میں پیدا ہوئی تھی وہ اسے بیخ و بن سے اکھاڑ دینے کے قائل تھے کیوں کہ وہ اسے غیر مسیحی
ذہن کی پیداوار تصور کرتے تھے۔ لیکن کوئی اتنا بھی کٹر نہیں ہوتا ہے جتنا کہ وہ تھے۔ وہ نہ صرف
اس تہذیب کے انہدام کے درپے تھے بلکہ وہ یہ چاہتے تھے کہ "قرون وسطیٰ اپنی زندہ صورت
میں لوٹ سکے۔" اور اگر انھوں نے شیکسپیئر کو اچھا شاعر کہہ دیا اور اس کی زیادہ مخالفت نہیں کی تو
اس کا سبب یہ نہ تھا کہ شیکسپیئر گوئٹے سے کم مخلص ذہن کا آدمی تھا بلکہ یہ تھا کہ شیکسپیئر کی مذمت
کر کے وہ انگریزی سوسائٹی میں پنپ نہیں سکتے تھے۔ اور ایلیٹ خاصے زمانہ شناس واقع ہوئے
تھے۔ سوال یہ ہے کہ اگر ایلیٹ کو "فور کوارٹیٹس" (Four Quartets) ایسی خشک تبلیغی نظم ہی لکھنی
تھی تو انھوں نے پوری ایک نسل کو یہ کہہ کر کیوں گمراہ کیا کہ "نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔" اس
کا سبب یہ ہے کہ وہ جدیدیت پسندوں کے سہارے اپنے کو کچھ دنوں تک پبلک کی نظر میں رکھنا

چاہتے تھے اور اگر وہ شروع ہی میں وہ ساری باتیں کہہ دیتے جو انھوں نے اپنی نظم "فور کوارٹس" میں کہی ہے تو لوگ انھیں کٹر مذہبی سمجھ کر نظر انداز کر دیتے اور وہ اس پبلک توجہ سے محروم ہو جاتے جو انھوں نے جدیدیت پسندوں کی صحبت میں حاصل کی۔ اور اگر ایسی کوئی شعوری چال نہ تھی تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ازرا پاؤنڈ کی معیت میں گم راہ ہو گئے تھے کیوں کہ ان کے ابتدائی دور کے خیالات اور اس زمانے کے خیالات میں جب وہ کیتھولیسزم (Catholicism) کی باقاعدہ تبلیغ کرنے لگے تھے خاصا فرق ملتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں ان کی کسی قول کو نقل کرتے وقت اس فرق کو سامنے نہیں رکھا جاتا ہے۔ بہر حال اس وقت میں ان کے ایک مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" سے جو 1919 میں شائع ہوا تھا ایک ایسی عبارت نقل کر رہا ہوں جس میں انھوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ شاعری شخصیت اور جذبے سے گریز ہے نہ کہ جذبے اور شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> "شاعری جذبات کی ٹونٹی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبے سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔ لیکن جو شخصیت اور جذبہ رکھتے ہیں وہی اسے سمجھ بھی سکتے ہیں کہ ان سے فرار کے کیا معنی ہیں؟"

میں نے یہ بات شروع میں کہی ہے کہ شاعری جہاں ایک تکنیک ہے وہاں وہ اظہار ذات کی بھی شے ہے۔ یہ شخصی اور انسانی آگہی کا اظہار ہے۔ خواہ اس آگہی کی نوعیت کچھ ہی کیوں نہ ہو اور یہ بھی واضح کر چکا ہوں کہ جذبے اور تخیل سے عاری ہو کر کوئی بھی کلام شعر کہلانے کا مستحق نہیں ہے۔ خواہ وہ موزوں ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے ٹی ایس ایلیٹ کا یہ کہنا کہ "شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے" درست نہیں ہے۔ لیکن جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ شاعری تخیل اور جذبات سے مملو ہونے کے باعث شخصی اور انسانی آگہی کی شے ہوتی ہے (کیوں کہ تخیل ایک شخصی طرزِ ادراک ہے۔ ایک شے جو میرے تخیل میں رسی ہے وہ دوسرے کے تخیل میں سانپ کی صورت میں ظاہر ہو سکتی ہے) اور یہی حال جذبے کا ہے کہ اس کی شدت اور رنگ آرائی بڑی شخصی ہوتی ہے) تو اس کے یہ معنی نہیں ہوتے ہیں کہ اس شاعری کا ابلاغ دوسروں تک ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ جو لوگ ایسا سوچتے ہیں وہ زبان کی حقیقت کو مدِ نظر نہیں رکھتے ہیں۔ زبان جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں، ایک غیر شخصی ذریعۂ اظہار ہے، زبان کا ہر لفظ

عمومی معنویت کا حامل ہوتا ہے یعنی وہ عموم کی نمائندگی کرتا ہے۔

یہ زبان کے دائرۂ تصرف سے باہر ہے کہ وہ کسی خاص شے کی منفرد خصوصیت کی نمائندگی کرے۔ اس کے برعکس اس کا ہر لفظ ایک نوع کی تمام اشیا کی عمومی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ عمومی تصور کو پیش کرتا ہے اور جب شاعر ٹھوس اور محسوس امیجز کے ذریعے اپنے تجربات کو تخصیص دینا چاہتا ہے تو اس وقت بھی وہ زبان کے دوہرے عمل میں مشغول رہتا ہے۔ اس کا مقصد اپنے جذبات یا خیالات کے اظہار سے صرف اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنا یا کسی تخلیقی کے درد سے آرام پانا ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ دوسرے اس کے جذبات اور احساسات میں شریک ہوں۔ اور حقیقت یہ ہے کہ وہ صرف اسی صورت میں اپنے سینے کے بوجھ کو ہلکا کرنے یا تخلیقی درد سے نجات پانے میں کامیاب ہوتا ہے جب کہ اس کا ابلاغ دوسروں تک ہوتا ہے۔

چناں چہ شاعری کبھی کاغذ پر دیکھنے کی کوئی شے تصور نہیں کی گئی ہے بلکہ سننے اور پڑھنے اور اس کی اثر انگیزی کی بنیاد پر وہ پسند کرنے یا نہ کرنے کی ایک شے ہے، چوں کہ اثر انگیزی ٹیکنک پر مہارت حاصل کرنے کا کوئی نتیجہ نہیں ہے، اس لیے یہ کہنا جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر کا تنہا مسئلہ ٹیکنک کا ہے درست نہیں ہے۔ ان دنوں جب کہ شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کیا جا رہا ہے یعنی ہر شخص شعر کہہ رہا ہے خواہ وہ اس کا اہل ہو یا نہ ہو، شعر و شاعری کی دنیا میں کوالٹی یا معیار کی بحث اٹھانے سے وہ حلقہ تحت خفا ہوتا ہے جو شاعری کو ایک جمہوری حق کی حیثیت سے استعمال کرنا چاہتا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ کوئی نظم نہ اچھی ہوتی ہے نہ بری، بلکہ صرف ہوتی ہے اور وہ یہ کچھ ٹھوس تاں اس لیے کرتی ہے کہ اس کے بغیر کوئی اس کو دیکھنے کا بھی روادار نہیں ہوتا، انھوں نے یہ اسلوب فکر ایلیٹ ہی سے سیکھا ہے۔ ایلیٹ شاعری میں اظہار رائے کے سخت مخالف تھے اور جب وہ خود اظہار رائے کرتے تو اس معذرت کے ساتھ کہ میں ایسا اس لیے کر رہا ہوں کہ بغیر کچھ معنی ڈالے ہوئے لوگ کوئی شعر سننا یا پڑھنا نہیں چاہتے ہیں حتیٰ کہ وہ اس کی طرف دیکھنے کے بھی روادار نہیں ہوتے۔ یہ ایک اچھا جواز تھا اپنی رائے کو پیش کرنے اور دوسروں کو شاعری میں اظہار رائے سے روکنے کا۔

چناں چہ ان کا وہ جملہ جسے میں نے اوپر نقل کیا ہے اسی زمانے کا ہے جب کہ وہ اس خیال میں ڈانواڈول تھے کہ کس حد تک شاعری شعوری اور کس حد تک لاشعوری ہوتی ہے۔ اسی مضمون میں انھیں اس کا بھی فیصلہ کرنا تھا کہ کس حد تک شاعری زمانی اور کس حد تک لازمانی ہوتی ہے اور

جب وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ "حقیقت ناقابلِ تغیر اور اٹل ہوتی ہے۔" اور جو کچھ کہ ہمیں بدلتا ہوا نظر آتا ہے وہ ایک فریبِ نظر ہے تو انھوں نے ہومر کے ساتھ اپنی ہم عصریت کا دعویٰ کیا اور "انفرادی صلاحیت" کا کوئی اور کام بجز اس کے نہ دیکھا کہ وہ "یورپی روایت" سے اپنی شاعری کو اسلاف کے اشعار اور مصرعوں، فقروں اور تصورات سے ایسا مزین کریں کہ ان پر دزدی کا کوئی گمان نہیں ہو بلکہ الزام عائد ہو۔

چناں چہ یہ مضمون جہاں ایک طرف روایت پرستی اور اسلاف پرستی کی حمایت، انفرادی صلاحیت کی قیمت پر کرتا ہے، وہاں دوسری طرف بے معنی شاعری کا جواز بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ دو متضاد باتیں ایک ہی سر میں کیسے سما گئیں۔ اس پر اس سے زیادہ اچنبھا ہوا جتنا کہ ان کی اس بات پر کہ "فکر اور شاعری یہ دونوں ایک کھوپڑی میں نہیں سما سکتیں۔"

ایلیٹ کے بیانات بہت ہی خود متضاد اور پر پیچ ہوتے ہیں، ان کی اس ذہنی کیفیت پر بہت سے فقرے چست کیے گئے ہیں مگر مڈلٹن مری کا یہ جملہ چپک کر رہ گیا ہے کہ "گرگٹ کی طرح رنگ بدلتا ہے مگر ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے۔" مجھے مڈلٹن مری کے اس جملے کے پہلے حصے سے اتفاق ہے لیکن ان کی یہ بات کہ ہر رنگ اس کا محافظ ہوتا ہے، بہت مشکوک ہے۔

بہر حال شعری نظریات سے بحث کرتے ہوئے یہ بات عام طور سے ایلیٹ کے بارے میں کہی جاتی ہے کہ وہ "رومانی شعریات" کے مخالفین میں سے تھے۔ یعنی وہ اس نظریے کے مخالف تھے کہ شاعری الہام ہے اور شاعر اس نسبت سے ملہمِ غیب ہے یا یہ کہ "شاعری جزو یست از پیغمبری" مگر یہ بیان مکمل طور سے صحیح نہیں ہے کہ وہ رومانی شعریت کے مخالف تھے۔ چناں چہ اس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی مگر ان کا کہنا یہ ہے کہ شاعر بحیثیت شاعر نہ تو کسی پیغام کا ہرکارہ ہے اور نہ کوئی ایسا شخص جس کو بہت کچھ اپنی زبان میں کہنا ہے۔ اس کے برعکس وہ پوئیٹ ہے جس کے لغوی معنی Maker کے ہیں یعنی وہ کسی شے کے گھڑنے، خلق کرنے کے لیے ہے۔ کیا وہ شے ہے جسے Anvil پر سے اُتر نہ جائے۔ ایلیٹ اپنے اس نقطۂ نظر پر ہمیشہ سختی سے قائم رہے کہ شاعر کا کام کچھ بنانا اور گھڑنا ہے اور اسی وقت وہ کوئی شے اچھی گھڑتا یا بناتا ہے جب کہ وہ یہ نہ جانتا ہو کہ اسے کیا بنانا یا گھڑنا ہے۔ وہ ایک تخلیقی دباؤ یا دردِ زہ کے عالم میں ہوتا ہے۔ وہ "حاملہ" کیوں کر ہوا؟ اس سے ایلیٹ کو کوئی تعلق نہیں ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ جو حمل ہے اس کی تکلیف سے چھٹکارا حاصل کرے۔ تخلیقی عمل کا یہ تصور بذاتِ خود رومانی ہے۔ ایلیٹ

اس تخلیقی نفسیات، اس حمل والی تشبیہ کے ساتھ اس حد تک وابستہ رہے ہیں کہ ان کے بارے میں یہ بات آسانی سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ عرق ریزی سے زیادہ فیض کی (Inspiration) کے قائل ہیں۔ چناں چہ یہی سبب ہے کہ وہ شاعری کی کوئی شخصیت تصور نہیں کرتے ہیں، جو اپنے کو استعمال کیے جانے کی اجازت نہ دے جو خود مختین اور آزاد ہو۔ اس کے برعکس ان کے نزدیک شاعر کوئی شخصیت نہیں بلکہ ایک میڈیم، ذریعۂ اظہار یا معمول ہے اور وہ ایک اچھا اور کامل معمول اسی وقت بن سکتا ہے جب کہ اس کا شعوری ذہن اس کی روح کے حاملہ ہونے میں مانع نہ ہو۔ یہ بات کہ اس کی روح کو حاملہ کون کرتا ہے۔ اس کا جواب ایلیٹ نے کئی جگہ لفظ ڈیمن (Demon) استعمال کر کے دیا ہے، لیکن ان کے احباب نے انھیں اس ڈیمن سے بچانے کے لیے کولرج کے استعمال کیے ہوئے فقرے "The Shaping spirit of imagination" کا نام دیا ہے۔ لیکن اگر ایلیٹ سے کوئی شخص ان کی زندگی میں یہ کہتا کہ تمھارا یہ نظریۂ تخلیق تمام تر رومانی ہے اور اس نظریے کے مترادف ہے کہ شاعر ایک معمول محض ہے جس پر الہامات کی بارش ہوتی رہتی ہے، تو وہ اسے آسانی سے قبول نہ کرتے اور یہ کہتے ہوئے نظر آتے کہ میرے جیسے شاعر کے اندر جو "ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد" ہوتا ہے، اس کو زندہ در گور کرنا یا خاموش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس کے لیے بڑا ریاض چاہیے اور جب میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کا واحد اور تنہا مسئلہ ٹیکنیک کا ہے تو اس میں اس ریاض کو شامل کرتا ہوں کہ کیوں کہ ایک باشعور اور عقلیت پسند فرد کو زندہ در گور یا خاموش کیا جا سکتا ہے کیوں کہ جب تک وہ اس حالت تک نہیں پہنچے گا وہ ایک کامل میڈیم نہیں بن سکتا ہے اور کامل میڈیم وہ ہوتا ہے جس میں شعور کی سطح کے نیچے سے ابھرتے ہوئے "حشراتِ محسوسات" "غیر متوقع مرکبات کی صورت میں شاعر کے شعور کی مداخلت کے بغیر ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ چنانچہ بحیثیت میڈیم اس کا کمال اسی بات میں ہے کہ وہ ہر قسم کی مداخلت سے اپنے کو باز رکھے۔ ہاں بعد میں ایڈیٹنگ کا کام کر سکتا ہے، لیکن ایسا کہ اس سے کوئی شعوری سمت اس کی تخلیق کو ملنے نہ پائے۔

شاعر ایک میڈیم ہے نہ کہ خود مختین باشعور شخصیت۔ یہ ہے سیاق و سباق اس خیال کا کہ شاعری شخصیت سے گریز ہے۔ مگر ایلیٹ نے اس مضمون میں اتنی ہی بات کہی جا رہی ہے بجائے روایت یا "شعورِ باطنی" کے پس منظر میں کہا ہے اور اس بات کو اسی وقت اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے جب کہ ہم یہ معلوم کریں کہ ایلیٹ کے نزدیک کسی شاعر کا بہترین اور بہت زیادہ

منفرد کلام کیا ہے؟ ہم اپنی تنقیدات میں بھی پڑھتے آئے ہیں کہ کسی شاعر کا بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جہاں وہ اپنے اسلاف سے کچھ جدا روش، کوئی نئی آواز اختیار کرتا ہے، جہاں اس کا کلام اسلاف کے چبائے ہوئے لقموں کی جگالی نہیں ہوتا ہے۔ لیکن ایلیٹ اپنی ماضی پرستی یا روایت پرستی کے جنون میں کسی شاعر کی انفرادیت کے اس تصور کو رد کرتے ہیں اور یہ ایک نیا اور عجیب و غریب تصور پیش کرتے ہیں کہ "کسی شاعر کا بہترین اور بہت ہی زیادہ منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں مردہ شعرا یا اس کے اسلاف اپنی جاودانی کا پرچم نہایت شدومد کے ساتھ بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔"

ایلیٹ کے نزدیک شاعر کسی پیغام کا پیامی نہیں ہے اور نہ اسے اس کام پر مامور کیا گیا ہے کہ وہ کوئی اور بجز فکر اور خیال پیش کرے لیکن وہ یہ خدمت اس کے ذمے ضرور سپرد کرنا چاہتے ہیں کہ وہ اسلاف کا جھنڈا اپنی شاعری کے ذریعے بلند کرے۔ چناں چہ اُن کے اس جملے کو ان دونوں باتوں کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ اول یہ کہ وہ مخالف ہیں، اس بات کے کہ شاعر کا ذہن کسی قسم کی شعوری مداخلت ان حشرات محسوسات (Swarms of Feelings) کی تربیت میں کرے جو اس کے شعور کی سطح کے نیچے سے اس کے منفعل ذہن میں ابھرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعر کو "ماضی کے شعور" میں اتنا ڈوب جانا چاہیے کہ حال، غائب اور ماضی۔ حاضر ہو جائے اور اس کی ساری کوشش بقول ان کے اس زندہ ماضی کو واپس لانے کی ہو۔ اور ایسا وہ اسی وقت کر سکتا ہے جب اسے یہ احساس ہو کہ وہ اپنے کو جو ماضی کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھا رہا ہے تو ایسا وہ اس لیے کر رہا ہے کہ ماضی اس کے اپنے وجود سے جیسا کہ وہ اس لمحے میں ہے زیادہ قابل قدر ہے۔" چناں چہ ایلیٹ اس نفی شخصیت یا نفی ذات کو فن کار کی ترقی کا نام دیتے ہیں جیسا کہ وہ لکھتے ہیں "ایک فن کار کی ترقی اس کی مسلسل قربانی ذات یا مسلسل نفی شخصیت میں ہے۔"

چناں چہ فن سے شخصی عناصر کو خارج کرنے کا عمل ان کے یہاں روایت سے ناتا جوڑنے کا ایک عمل ہے اور وہ اس عمل میں اس حد تک آگے بڑھتے ہیں کہ فنکار کی مکمل "نفی شخصیت" (Extinction of personality) دیکھنا چاہتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کے احباب کا یہ کہنا ہے کہ وہ ایک زمانے میں بدھ مت سے اس قدر متاثر ہو گئے تھے کہ بدھ ہونے کی سوچ رہے تھے۔ چناں چہ مکمل "نفی شخصیت" کا فقرہ دیکھ کر کچھ ایسا خیال ہوا کہ شاید روایت ان کے لیے بدھ فلسفے کی آفاقی ذات (Universal Self) ہے اور شخصیت، ذات (Not Self) ہے اور اس "آفاقی ذات" کے اثبات کے لیے وہ ذات یا شخصیت کو فنا کرنے کے درپے تھے۔ لیکن

کس قدر مایوس ہوتی ہے کہ یہ نیم بدھسٹ اور بھگوت گیتا کا قاری "آفاقی ذات" یا ذات مطلق کا مخالف تھا۔ چناں چہ نفی شخصیت کے ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ "میں جس مابعد الطبعیاتی نقطہ نظر کی مخالفت کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ روح کی کوئی وحدت ذات بھی ہے۔"

کیا انجیل مقدس اور کیا قرآن مجید، دونوں میں یہ بات کہی گئی ہے کہ ہم نے سارے انسانوں کو ایک نفس واحد سے پیدا کیا ہے۔ اور یہ بھی کہا کہ آدم میں اپنی روح پھونکی۔ چناں چہ حضرت حوا بھی آدم ہی کی روح سے خلق کی گئیں۔ قرون وسطی کی انسان دوستی کی بنیاد اسی نسبت روح الٰہی اور تمام انسانوں کی وحدت ذات پر قائم تھی اور اسی تصور کے تحت یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ خدا روح پر خارج سے نہیں بلکہ اندر سے متاثر ہوتا ہے اور انسان کی محبت بالآخر خدا کی محبت کی طرف لے جاتی ہے۔ ایلیٹ اس انسان دوستی کے مخالف تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

"روح پر عشق الٰہی اس وقت تک غالب نہیں آسکتا ہے جب تک کہ روح نے اس کی مخلوق کی محبت سے اپنے سارے رشتے منقطع نہ کر لیے ہوں۔ (بونامی ڈوبرے کے مضمون "ایک شخصی یادداشت" سے ماخوذ)

چناں چہ جب ایلیٹ کے ایک دوست بونامی ڈوبرے نے ایلیٹ کے مذکورہ بالا خیال کو انسان دوستی کے برخلاف قرار دیتے ہوئے اپنے اس خیال کو پیش کیا کہ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ ہم صرف مخلوق کی محبت سے خدا کی محبت تک پہنچ سکتے ہیں تو انھوں نے ڈوبرے کے خیال کی تردید بڑے واشگاف لفظوں میں کی اور اس کے خط کے جواب میں لکھا:

"میں اس بات کو نہیں مانتا ہوں کہ معمولی انسانی محبتوں کے ذریعے خدا کی محبت تک پہنچا جا سکتا ہے۔"

یہاں یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ شعری میکانزم کو انھوں نے بدھوں کے ترک دنیا، نفی ذات سے خلط ملط کیا۔ چناں چہ یہ دونوں باتیں شخصیت سے فرار، جذبات سے فرار، بدھوں یا مسیحیوں کی رہبانیت کے نقطہ نظر سے تو درست ہو سکتی ہے لیکن شاعری کے نقطہ نظر سے درست نہیں ہیں بلکہ اس کے لیے مہلک ہیں کیوں کہ شعر و ادب کی اساس انسان دوستی اور اس بات پر ہے کہ انسانوں کے احساسات اور جذبات کی زبان معتبر ہے۔

اب ہم ایلیٹ کے اس جملے کے مفہوم پر کچھ اور پہلوؤں سے غور کریں گے جس میں انھوں نے یہ کہا ہے کہ "شاعری جذبات کی ڈھیلی کھول دینے کا نام نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار

ہے۔" ورڈس ورتھ اپنے لیریکل نظموں کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے میں لکھتا ہے کہ "شاعری کسی قوی احساس کے از خود چھلک اٹھنے سے عبارت ہے۔" چناں چہ جب ایلیٹ یہ کہتے ہیں کہ "شاعری جذبات کی ٹونٹی کھول دینے کا نام نہیں۔" تو وہ ورڈس ورتھ کے اس جملے کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ورڈس ورتھ کو خاص طور سے اپنے تنقیدی حملے کا ہدف بناتے ہیں۔ ورڈس ورتھ کے اس جملے میں آمد پر خاص طور سے زور دیا گیا ہے۔ رہ گئی یہ بات کہ وہ شخصی جذبات کو شاعری کی بنیاد قرار دیتا ہے۔ تو یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس پر تنقید کی جائے۔ کیوں کہ شاعر ہمیشہ سے بیشتر اپنے ہی تجربات اور جذبات کے تجزیے سے استفادہ کرتا رہا ہے، لیکن چوں کہ ایلیٹ شاعری کے داخلیت پسند نظریے کو بالکل ہی منقلب کرنے کے درپے تھے اور اسے ایک معروضی سائنس کا درجہ دینا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے ایک نیا فارمولا شاعری کا وضع کیا مگر ایلیٹ کے یہاں کب کوئی چیز نئی ہوتی ہے کہ وہ فارمولا بھی نیا ہوتا۔ ایلیٹ کا فارمولا جس کی تشریح آگے کی جائے گی۔ ورڈس ورتھ کے ایک شعری فارمولے کو نئے الفاظ میں منسوخ کرنے کی ایک کوشش ہے۔ ورڈس ورتھ کا جو جملہ اوپر نقل کیا گیا ہے وہ ایک ادھورا جملہ ہے اور جب تک کہ پورا جملہ نقل نہ کیا جائے، یہ سمجھنا مشکل ہوگا کہ ورڈس ورتھ نے اس ایک جملے میں کیا کچھ کہنا چاہا ہے۔ لہٰذا میں پورا جملہ نقل کر رہا ہوں۔

> "میں نے یہ بتایا کہ شاعری، قوی احساسات کے از خود چھلک اٹھنے سے
> عبارت ہے۔ اس کی اصل اس جذبے میں ہے جس کی بازیابی شاعر کسی
> سکون کے لمحے میں کیا کرتا ہے۔ جذبے پر غور و فکر شروع ہوتا ہے اور پھر
> ایک سلسلہ رد عمل کا شروع ہوتا ہے اور وہ سکون آہستہ آہستہ جاتا رہتا ہے
> اور ایک جذبہ مماثل اس جذبے کے جو زیر غور تھا، آہستہ آہستہ ابھرتا ہے
> اور ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔"

ورڈس ورتھ کے اس نظریے کا کوئی نام نہیں ہے لیکن اسے یاد رکھنے کی غرض سے آرٹ جذبے (Art Emotion) کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے مذکورہ بالا عبارت میں کہیں بھی یہ نہیں کہا ہے کہ شاعر آرٹ جذبے کو ایجاد کرتا ہے۔ اس کے برعکس اس کی اصل، اس پہلے جذبے میں بتائی ہے جس سے شاعر کبھی گزر رہا تھا۔ لیکن جب شاعر اپنی قوت حافظہ کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی سکون کے لمحے میں اس اصل جذبے یا پہلے جذبے کو یاد کرتا ہے تو اس وقت

اصل جذبہ نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ (Kindred) جذبہ ابھرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ سکون جاتا رہتا ہے اور شاعر ایک ایسے ہیجان میں مبتلا ہوتا ہے جس سے اس جذبے کو سکون، فنکارانہ اظہار دینے ہی سے ملتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعری اور یجنل جذبے کی نہیں بلکہ اس سے مماثل یا ہم رشتہ جذبے کی تخلیق ہے۔

ایلیٹ نے ورڈس ورتھ کے اسی آرٹ جذبے کو غیر شخصی جذبے کا نام دے کر اور اس کے تلازمے ہوئے طریق کار کو اپنے الفاظ میں قدرے تغیر کے ساتھ نقل کر کے (Objective Correlatives) یا معروضی تلازمے کا نام دے رکھا ہے جسے وہ اپنی شاعری کا فارمولا بھی کہتے ہیں۔ ایلیٹ اس "معروضی تلازمے" کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

> "آرٹ فارم میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے کہ اس کے
> لیے کوئی خارجی تلازمہ ڈھونڈا جائے۔ دوسرے الفاظ میں کچھ ایسی
> چیزیں، کوئی مخصوص صورت حال، واقعات کا کوئی ایسا سلسلہ جو اس
> مخصوص جذبے کا فارمولا بن سکے۔ یعنی اگر ان میں سے کسی کو یاد
> کیا جائے تو اصل جذبہ ابھر آئے۔"

کوئی بھی انصاف پسند مفکر اس بات کو اچھی طرح دیکھ سکتا ہے کہ اگر کھلی چوری نہیں تو ورڈس ورتھ سے استفادۂ کثیر موجود ہے لیکن چوں کہ انھیں اس فارمولے کو اپنے نام رجسٹرڈ بھی کرانا تھا، اس لیے انھوں نے ورڈس ورتھ کے فارمولے پر یہ تنقید کرنا ضروری سمجھا کہ وہ آرٹ جذبے کی ایجاد کی بات کرتا ہے، جب کہ یہ حقیقت نہیں ہے بلکہ اصل جذبے سے ایک ہم رشتہ جذبے کی یادآوری کی بات کرتا ہے۔ ورڈس ورتھ کے فارمولے کو ایلیٹ نے ڈیوڈ ہارٹلے کی تلازماتی نفسیات سے پیوند کر کے اپنے نام رجسٹرڈ کرایا ہے۔ لیکن انھوں نے یہ یاد نہیں رکھا کہ کولرج نے ڈیوڈ ہارٹلے کی تعریف کے تخیل کو فینسی کا نام دیا ہے۔ بہر حال اسی فارمولے کو انھوں نے (Objective Correlatives) کا نام دے رکھا ہے اور جذبات کے اظہار کے موقع پر وہ اپنی شاعری میں اسی فارمولے پر عمل کرتے ہیں۔

ایلیٹ کا محولہ بالا مضمون جس میں انھوں نے شاعری کو شخصیت سے گریز اور جذبے سے گریز کی شے بتایا ہے، اسی مضمون میں ورڈس ورتھ کے مذکورہ نظریے کی تنقید بھی موجود ہے۔ جس کا مقصد اس کے علاوہ کچھ اور نہیں کہ "میں چوری تو کر رہا ہوں لیکن ذرا تنقید کے ساتھ۔" اور وہ

تنقید یہ ہے کہ ورڈس ورتھ آرٹ جذبے کو ایجاد کرنے کی بات کرتا ہے۔ ورڈس ورتھ کے نظریے سے متعلق ایلیٹ کی یہ تنقید سراسر نادرست ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ورڈس ورتھ ایک حقیقی شاعر کی طرح اپنے جذبات محبت کے اظہار میں نہ تو ندامت محسوس کرتا ہے اور نہ کوئی شرم۔ اور ایلیٹ ایک پیورٹین ہونے اور چرچ میں سروس ادا کرنے کے ناتے سے، اپنے جذبات محبت پر مدام نادم رہتے ہیں اور انھیں طرح طرح سے چھپاتے اور نہ چھپا پانے کی صورت میں متبادل اشیا یا خارجی تلازمات کے ذریعے ان کا اظہار کرتے ہیں۔ کون جانے جو Prufrock کا کردار ایلیٹ ہی کا نہ ہو۔ لیکن میں ان کی شاعری کی طرف آنا نہیں چاہوں گا بلکہ ان کے تنقیدی خیالات پر اپنی توجہ مرکوز رکھوں گا۔

ہربرٹ ریڈ، ایلیٹ کے دوست تھے انھوں نے ایلیٹ کے کردار کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بے لاگ ہوتے ہوئے بھی بہت محتاط ہے وہ لکھتے ہیں:

"ایلیٹ کو اپنے اوپر بڑا کنٹرول حاصل تھا۔ وہ عام گفتگو میں بہت ہی
مکلف اور محتاط رہتے۔ ان میں ایک شعوری کوشش اپنے جذبات کو قابو
میں رکھنے اور ایک زبردست انکار اپنے اندر کے آدمی کو ظاہر کرنے سے
متعلق ملتا۔ میں ہمیشہ ایسا محسوس کرتا کہ میں ایک ایسے آدمی کی صحبت میں
ہوں جو پشیمانی کے عالم میں ہے، جو کوئی غم یا گناہ چھپانا چاہتا ہے۔"

چناں چہ ایلیٹ کی یہ ساری گفتگو جو غیر شخصی جذبے سے متعلق ہے یا جو Emotion اور Feeling کے فرق سے متعلق ہے جہاں انھوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ "بڑی شاعری براہ راست کسی جذبے کے استعمال کے بغیر بھی کی جا سکتی ہے، وہ صرف احساسات پر مشتمل ہو سکتی ہے۔" ایسی موشگافیوں پر قائم ہے جسے انگریزی زبان میں Casuistry کہتے ہیں۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ دلائل تو ہوشیاری کے ہیں لیکن غلط ہیں۔

ان سب کے پیچھے ایلیٹ کا اپنی ذات سے، اپنے جذبات سے فرار تھا۔ یا یہ کہ ان میں اس بات کا یارانہ تھا کہ وہ اپنے کو اس امیج (Image) میں دیکھتے جو ان کی اصل تصویر تھی، یا پھر یہ بات ہو کہ زندگی کو وہ گناہ تصور کرتے اور اس سے ترک کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا عقیدہ تصور کرتے۔ چناں چہ ایک بہت ہی شعوری کوشش ان میں اپنے ضمیر کو چھپانے، اپنے جذبات کو چھپانے، اپنے آپ کو چھپانے کی ملتی ہے۔ ایلیٹ کی شاعری میں کوئی اندرونی آواز نہیں ہے۔

اس کا اعتراف انھوں نے خود کیا۔ وہ اندرونی آواز کو کافرانہ اور باغیانہ تصور کرتے ہیں، ایک رائے دینے والی آواز، بغاوت کرنے والی آواز تصور کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ جب کبھی اپنی چھوٹی چھوٹی نظموں میں اپنے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تو کچھ اس طرح بولتے ہیں گویا وہ کسی اور کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں نہ تو اظہار ذات ہے، نہ اظہار روح ہے بلکہ ان کی ذات اور ان کی روح سے لپٹے ہوئے "احساسات کی کچھ ایسی ٹڈیاں ہیں" جو ان کی زندگی کو کشت ویران میں تبدیل کر گئی ہیں، ایک بے جذبہ خشک ہڈی کی طرح۔ بے رس شاعری جس میں ایلیٹ خود اپنے سے مخاطب نہیں بلکہ کسی سرکاری وارنٹ، قانون (پبلک پراسیکیوٹر) سے مخاطب نظر آتے ہیں، چناں چہ شاعری میں شخصی عناصر کے اظہار سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

"ایک شاعر اپنے کو اس تنقید کی پوزیشن میں لا سکتا ہے کہ وہ اپنے ذاتی
تجربات کا اظہار کر رہا ہے۔ لیکن اس کے اشعار صرف ایک ذریعہ ہوتے
ہیں اپنے بارے میں گفتگو کرنے کا، وہ بھی اس طرح کہ وہ اپنے کو بے نقاب
ہونے سے بچائے۔ (دیباچہ تقریر، ورجل اور مسیحی دنیا)

چناں چہ جذبے سے گریز کا ایک سبب ان کے یہاں یہ بھی تھا کہ وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ کوئی انھیں ان کے اشعار سے پائے۔ وہ اپنے کو کسی بھی صورت میں بے نقاب کرنے پر تیار نہ تھے اور جہاں کہیں بھی ان کی کوئی شخصی آواز ملتی ہے تو وہ نقل معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کی شاعری پر عدم خلوص کا الزام بھی عائد کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ الزام ہی کیوں عائد کیا جائے جب کہ وہ شاعری کو .... جذبے اور تخیل کی شے نہیں بلکہ غیر شخصی ذہن اور غیر شخصی جذبے کی کوئی ناقابل تعریف تخلیق کی صورت میں دیکھنا چاہتے تھے اور جسے وہ سائنس کا نام دیتے ہیں، حالاں کہ وہ سائنس کے، خواہ وہ کسی بھی سطح کی ہو سخت مخالف تھے۔

لیکن یہاں میں ان کی اس ذہنی کمزوری کو زیادہ اہمیت دینا نہیں چاہتا کہ ان میں اپنی حقیقی تصویر کو دیکھنے کا یارانہ تھا۔ جو دور حاضر کے ادب میں اپنے کو منکشف کرنے کا عمل اور ایک جمالیاتی اصول ہے۔ انسان بہت دنوں تک اپنی بزدلی کی کمین گاہوں میں رہا۔ اب اسے اس سے باہر نکلنے کی ضرورت ہے۔ بہر حال اس سے گزر کر اب میں ان کے اس تنقیدی اصول کو پرکھنا چاہوں گا جو ان کے مذکورہ مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں مضمر ہے۔ انھوں نے اپنے اس مضمون میں اس خیال کو آگے بڑھانا چاہا کہ کسی بھی شاعری کے کلام کی قدر و قیمت

کا اندازہ صرف اس کے اپنے کلام سے نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے اس کے کلام کا اس کے ماضی کے عظیم شعرا سے مقابلہ اور موازنہ کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ وہ ان کے پہلو میں کس قد و قامت کا ہے۔ تنقید کا یہ کوئی نیا اصول نہیں ہے۔ صدیوں تک لوگ اپنے دور کے شعرا کا مقابلہ اور موازنہ ہومر، فردوسی اور کالی داس وغیرہ کے کلام سے کیا کرتے لیکن اس زمانے میں اس اصول تنقید کو بالکل ہی رد کر دیا گیا ہے اور اس کے کئی اسباب ہیں جن کو یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ اور اب شاعر کو اس کے اپنے معاصر شعرا کے ساتھ، اس کے اپنے ماحول اور زمانے میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے اور اس بات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کہ اس نے اپنے زمانے کو کیوں کر متاثر کیا ہے۔ ادبی روایت کی بنیادی دھارے میں کون سا اضافہ کیا ہے۔ اس کی اپنی نئی یا منفرد آواز ہے کہ نہیں یا یہ کہ وہ اپنی منفرد آواز کو پانے میں کامیاب ہوا ہے کہ نہیں؟ تنقید کا یہ نقطۂ نظر ایلیٹ کے اس نقطۂ نظر کے بالکل ہی برعکس ہے کہ "یک شاعر کا بہترین اور بہت ہی منفرد کلام وہ ہوتا ہے جس میں اس کے اسلاف اپنی حیات جاوداں کا جھنڈا بلند کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔" جس میں اس کی شخصیت معدوم اور جذبہ اشیا کی جگہ لے لیتا ہے۔

زمانہ حال کے کسی شاعر کے کلام کے موازنے اور مقابلے کی بات ماضی کے شعرا کے کلام سے کوئی ایسا نقاد تو کر سکتا ہے جو اس خیال کا حامل ہو کہ زمانہ اپنے کو دہراتا نہیں ہے، اس کا ہر لمحہ نیا ہوتا ہے اور یہ کہ کبھی کبھی ایک فرد تاریخی قوت بن کر اپنے پورے ماضی پر بھاری پڑ سکتا ہے۔ وہ کوئی ایسی قوت بن سکتا ہے جس سے زندگی کی بساط منقلب ہو سکتی ہے۔ ایلیٹ کا ایسا کوئی تصور نہ تو زمانے کا تھا اور نہ فرد کا۔ وہ کسی بھی فرد کو خواہ وہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اس کے ماضی سے وسیع تر تصور نہ کرتے۔ نہ معلوم ان کا خیال حضرت داؤد علیہ السلام کی شخصیت کے بارے میں کیا تھا، جن کا معجزہ پیغمبری شاعری اور نغمہ کاری ہی تھا۔ ایسی صورت میں ایلیٹ کے لیے یہ بات بالکل ہی منطقی تھی کہ وہ فرد کو مع اس کی صلاحیت، شخصیت اور جذبے کے ماضی کی قربان گاہ پر بنام روایت بھینٹ چڑھا دیں اور اسے ایک ایسے آلۂ کار میں تبدیل کر دیں، جس کا کام ان کے اپنے الفاظ میں بجز اس کے کچھ نہ ہو کہ "شعور کی سطح کے نیچے سے احساسات کے جو جھٹکے ابھرتے ہیں انھیں وہ غیر متوقع مرکبات میں مجتمع ہونے کی اجازت دے۔" اور گر اس سلسلے میں شاعری کی کوئی شعوری خدمت ہے تو وہ اتنی کہ وہ ان کے شعری آہنگ کو ذرا درست کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"آرٹ کا جذبہ غیر شخصی ہوتا ہے اور شاعر اس لاشخصیت یا کلی شخصیت کے

مقام کو اس وقت پہنچتا ہے جب کہ وہ اپنے کو اس کام کے حوالے کر دیتا ہے جو اسے کرنا ہے، اور جو اسے کیا کرنا ہے اس کا علم اسے اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک کہ اسے اس کا شعور نہ ہو کہ زندہ ماضی کسے کہتے ہیں، یا یہ کہ ماضی کے موجود لمحوں میں زندگی بسر کرنا کسے کہتے ہیں۔"

چناں چہ ایلیٹ کے نزدیک کسی شاعر کا بہترین اور منفرد کارنامہ یہ نہیں کہ اس نے اپنے پیچھے کوئی روشن خط چھوڑا ہے، کوئی نئی شمع روشن کی ہے یا کوئی آواز بصورت شعلہ بلند کی ہے، کوئی پاکوبی مستانہ وار بے آواز زنجیر پا کی ہے، کوئی خرقۂ پیغمبری کا گلے میں ڈالا ہے اور دار پر مصلوب ہوا ہے، بلکہ یہ ہے کہ اس نے اپنے کو اسلاف کے کارناموں پر قربان کیا ہے۔ اس نے اپنے شعور اور وجود کا بلیدان ماضی کو دیا ہے۔

میں نے جو اتنا وقت ایلیٹ کے ساتھ گزارا تو اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ خواہ کوئی ایلیٹ سے اتفاق کرے یا اختلاف، عصر حاضر کی جمالیات سے بحث کرتے ہوئے انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے، دوسرا سبب یہ انھوں نے اپنے ایک بیان میں جہاں اپنے کو سیاست میں شاہ پرست اور مذہب میں اینگلو کیتھولک بتایا ہے وہاں ادبیات میں اپنے کو کلاسیکیت کا پرستار قرار دیا ہے۔ مجھے ان کے سیاسی اور مذہبی رویے سے یہاں کچھ زیادہ سروکار نہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ کہ وہ ادبیات میں کلاسیکیت کے پرستار تھے، میرے نزدیک سخت مشکوک ہے۔

کلاسیکیت نہ تو حکمراں قوت اور ادارے کے ساتھ ہونے کا نام ہے اور نہ ماضی پرستی اور اسلاف پرستی کا نام ہے کلاسیکیت کی جو صحیح تعریف ہے اسے میں نطشے کے حوالے سے پیش کر چکا ہوں۔ یہاں اس بات کو دہرانا چاہتا ہوں کہ کلاسیکیت ہموار ہونے سے پہلے اس انسان دوستی کا نام ہے جو یونانیوں کے اس قول ہدایت میں تھی: "آدمی ہر شے کا معیار ہے" اس کو نظر انداز کر کے یونانیوں کی کلاسیکیت کے مفہوم تک نہیں پہنچا جا سکتا ہے اور نشاۃ ثانیہ کی کلاسیکیت اصلاً اسی یونانی کلاسیکیت کی تجدید تھی۔ کلاسیکیت عبارت ہے موضوع اور معروض کی ہم آہنگی، کثرت اور وحدت کی ہم آہنگی، خیال اور امیج کی ہم آہنگی، تخیل اور تعقل کی ہم آہنگی، کل و جز کی ہم آہنگی سے گویا کلاسیکیت کو رومانیت کی ضد قرار دینا کلاسیکیت کی روح کو مجروح کرنے کے مترادف ہوگا۔ اس کے برعکس رومانیت یا Dionysiac عنصر، کلاسیکیت کا ایک جز ہے۔ تجدید حیات اس رومانیت کے بغیر ناممکن ہے۔ ایلیٹ یونانی کلاسیکیت سے دور اور قرون وسطیٰ

کی اس مسیحی کلاسکیت سے بہت قریب تھے جو "خدا کی مخلوق سے محبت ترک کیے بغیر خدا کی محبت کا تصور نہیں کر پاتی تھی۔" ایلیٹ اپنی خواہش کے برخلاف اٹھارویں صدی کی اس نو کلاسکیت سے بھی متاثر تھے جس میں جذبے کی سیرابی نہیں ملتی ہے۔ لیکن ایسا سوچنا کہ وہ اس صدی کی ذاتی جلا اور روشن خیالی سے بھی متاثر تھے، غلط ہوگا۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد سے جو روشن خیالی یورپ میں آئی اسے وہ یورپ کے قرونِ وسطیٰ میں غرق کر دینا چاہتے تھے۔ اور راہنمائی حیات کے لیے دانتے کی شاعری کو کافی سمجھتے تھے۔ کبھی کبھی کیتھولک بودلیئر کا بھی ذکر کر لیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں بنام کلاسکیت انھوں نے رومانیت کی ایک مسخ شدہ صورت پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"شاعر فیض کشی کے لمحات میں جو کچھ کہتا ہے وہ اسے تمام تر خود بھی نہیں سمجھتا ہے۔ بلکہ ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ لمحات فیض کشی کے رخصت ہونے کے بعد جو کچھ ان لمحات میں اس نے حاصل کیا ہے، وہ انھیں غلط بیان کرے۔" (ورجل اور مسیحی دنیا۔ ریڈیائی تقریر) چناں چہ ان کی شاعری سادگی اور جلائے بیان سے بالکل عاری اور ابہام اور اغلاق سے پُر ہے۔ ورا گر اسے اسلاف کے مصرعوں اور فقروں سے مزین نہ کیا گیا ہوتا تو بالکل ہی ناقابلِ فہم ہوتی اور اگر اسے لوگوں نے پڑھا تو اس لیے کہ ان کے مصرعوں کا آہنگ خوب صورت ہے، لیکن یہاں ان کی شاعری پر رائے دینے کا کوئی محل نہیں ہے۔ گفتگو ان کے تنقیدی خیالات کی ہے، جس کے بارے میں انھوں نے خود یہ کہا ہے کہ "میری تنقید میری شاعری کے کارخانے کی ضمنی پیداوار ہے۔" مراد اس سے یہ کہ اس کی ویسٹ میٹریل یا یہ کہ "ویسٹ لینڈ" کے ویسٹ میٹریل سے تیار کی گئی ہے۔ چناں چہ ان کی تنقید ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تو ایک نسبت معنوی رکھتی ہے، اس کے آگے اس کی افادیت بہت ہی مشکوک ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ جس قدر مضر اور برا اثر ایلیٹ نے اپنے معاصر اور اس کے بعد آنے والی نسل پر چھوڑا ہے، اتنا برا اثر ان سے بڑے قد کے کسی بھی شاعر نے نہیں چھوڑا ہے۔ اس کی غیر افادیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ جب ایلیٹ کی تخریبی کارروائیوں کی سخت تنقید کی جاتی، ان کی یہی کارروائی کہ وہ تیسرے درجے کے شعرا کو اوپر اچھالتے اور بڑے شعر کو پستی میں لے جانے کی کوشش کرتے، تو وہ پھر دس پندرہ برس کے بعد اپنی رائے بدل دیتے۔ رائے بدل دینے کے معنی ہوتے ہیں کچھ ترمیم کچھ تنسیخ، کچھ اصلاح کے، نہ کہ اس طرح پلٹ جانا کہ منہ پشت کی جانب اور پشت منہ کی جانب ہو جائے۔

ایلیٹ کے یہاں اپنی رائے بدلنے کا انداز اسی آخر الذکر قسم کا ہوتا ہے۔ چناں چہ کہاں

1991 کے مذکورہ مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں یہ لکھنا کہ "شاعری نفی شخصیت سے عبارت ہے اور کہاں 1934 میں جان فورڈ پر لکھے گئے مضمون میں شیکسپیئر کے ایک عظیم شاعر ہونے کی یہ دلیل دینا کہ:

"ایک شخص اپنی نظموں میں بڑے خوب صورت شعری جمالیاتی تخلیق کر سکتا ہے یا یہ کہ بہت سے سالم نظمیں بھی لکھ سکتا ہے جو اطمینان بخش ہوں لیکن اسے بڑا شاعر تصور نہیں کیا جا سکتا جب تک کہ یہ محسوس نہ ہو کہ ان ساری تخلیقات کے پیچھے انھیں متحد کرنے والی کوئی ایسی شخصیت ہے جسے ایک اہم، مستقل مزاج اور ارتقا پذیر شخصیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔"

ببین تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا

مسئلہ یہ نہیں ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہے بلکہ یہ ہے کہ شاعری نہ تو شخصیت سے گریز ہے اور نہ شخصیت کی نفی ہے۔ ایک شاعر اگر عام آدمیوں سے کسی معنی میں مختلف ہوتا ہے تو وہ مختلف اس معنی میں نہیں ہوتا ہے کہ وہ بالکل منفعل Passive ہوتا ہے اور عام آدمی کی شخصیت فعال ہوتی ہے، لیکن کچھ نہ کچھ اس میں صداقت ضرور موجود ہے کہ اس کو کوئی ایسا روگ ضرور لاحق ہو جاتا ہے جس سے اس کا تخیل بہت زیادہ فعال اور محسوساتی ہو جاتا ہے۔ اسی روگ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں (Empathy) کسی شے کے ساتھ لگ چلنے کا جذبہ اتنا قوی ہوتا ہے کہ جب وہ شاعری میں اپنے سے باہر کی دنیا کو نظم کرتا ہے، خواہ وہ کوئی منظر فطرت ہو یا عالم فطرت ہو یا عام انسانیت سے کسی شخص کا کردار، تو وہ اس کے ساتھ ایسا متحد ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا روپ دھار لیتا ہے۔ اور جب اپنے نفس کی حقیقت کو پیش کرتا ہے تو آپ اپنا غیر بن جاتا ہے۔ کیٹس نے اس کی شخصیت کی اس خصوصیت کو منفی صلاحیت (Nagative Capability) کا نام دیا ہے اور اسی بنیاد پر کئی لوگوں نے یہ بات لکھی ہے کہ شاعر مختلف اجسام کا روپ دھار سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں شیطان کا بھی روپ دھار سکتا ہے۔ لیکن اس سے یہ بات صادق نہیں آتی ہے کہ وہ کسی غیبی طاقت کا ایک آلۂ کار ہوتا ہے۔ اس کے ذہن میں خیالات پردۂ غیب سے آتے ہیں اور اس قبولیت کے لیے اسے اپنے ذہن کو منفعل رکھنا پڑتا ہے۔ یہ سب باتیں کسی زمانے میں درست تسلیم کی جاتی تھیں۔ شاید اس لیے کہ یہ خیال بھی بجلہ اور خیالات کے ایک مخصوص نظام فکر سے تعلق رکھتا ہے، لیکن جدید نفسیات جو کوئی مکمل شے نہیں ہے اور انسان کا

کوئی بھی علم جو اس کی ذات سے متعلق ہے مکمل نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ شاعری، شعوری اور لاشعوری دونوں عمل کی تربیت یافتہ ہوتی ہے، لیکن الفاظ کے ذریعے اس کی ملبوسیت شعوری ہوتی ہے، خواہ الفاظ کی جڑیں یا امیجز کی جڑیں اس کے جذبات اور لاشعور میں کتنی ہی دور تک پیوست کیوں نہ ہوں۔ اس میں جو معنویت ہوتی ہے اس کی اساس معقولاتی ہوتی ہے خواہ اس کے جہانِ معنی کا کنارا کتنا ہی لامحدود کیوں نہ ہو۔ ہمیں اس کا علم نہیں کہ پہلا خیال کیوں کر پیدا ہوا اور وہ محسوس سے مجرد اور محدود سے غیر محدود کیوں کر بنا۔ یعنی ہمارے فکر و عمل کے بہت سے گوشے ابھی تک روشنی میں نہیں آئے ہیں۔ چناں چہ ہمیں اس کی رعایت دینی چاہیے، لیکن یہ رعایت اس کا جواز نہیں بن سکتی ہے کہ "ایک نظم ہوتی ہے نہ کہ بولتی ہے۔" یا یہ کہ جو کچھ شاعر کہتا ہے وہ خود اس کے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے کیوں کہ تجربے نے یہ بتایا ہے کہ اس قسم کی باتیں کرنے والے شعرا کوئی نہ کوئی مقصد برآری اپنی اس دیوانگی میں چھپائے رکھتے ہیں خواہ وہ مقصد اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ آئینۂ فن کو توڑ دیا جائے اور شاعری کی بجائے Anti-poetry کو رائج کیا جائے کیوں کہ جب تک کہ آئینۂ فن موجود ہے، انسان اپنے اس آئینۂ فن میں آرائشِ جمال کرتا رہے گا اور اگر مغرب کی راہ فنا ہی درپیش ہے کیوں کہ وہ کوئی دوسرا اقبال راستہ بجز انا پرستی اور زر پرستی کے قبول کرنے کو تیار نہیں تو آئینۂ فن سے اس کی یہ عداوت بیجا نہیں کیوں کہ آئینۂ فن ہی اسے حقیقت تک لے گیا ہے کہ

> "شاعری اور اصولِ انا (ایگو) دو متضاد چیزیں ہیں۔ شاعری، خدا
> اصولِ انا، ہوسناکی اور زر پرستی کا دیوتا میمن (Mammon) ہے۔
> (شیلی شاعری کی مدافعت میں)

انا (Ego) اور ذات (Self) میں یہ فرق ہے کہ ذات بشمول غیر ہے اور انا بلا شرکت غیرے ہے۔ چناں چہ والٹ وٹمین جس کی تمام شاعری پہلی آواز میں یا ضمیر واحد متکلم میں ہے لکھتا ہے کہ:

> "میری شاعری میری ذات کا جشن ہے نہ کہ میری "میں" یا میری انا کا۔"

انا پرست شعرا اس سے کچھ سیکھ سکیں گے؟

O

(تلفظ حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

شرف الدین ساحل

ایلیٹ کا نظریۂ شعر

بہ قول شمس الرحمن فاروقی ایلیٹ کو کئی حیثیتوں سے جدید شاعری کا معمار اور امام کہا جا سکتا ہے۔ ساتھ ایلیٹ کی تنقید سے متعلق گزشتہ چار دہوں سے جو بحث و مباحث ہوتے رہے ہیں وہ شدید طور پر غیر معین اور متضاد رہے ہیں، اکثر اس کی عزت اور برائی غلط وجہوں سے ہوئی۔ خاص طور پر ایک گروہ کا یہ دعویٰ بہت ہی تعجب خیز ہے کہ عملی اعتبار سے ایلیٹ کی تنقید کی کوئی جمالیاتی بنیاد ہی نہیں ہے۔ ایم سی بریڈ بروک نے یہ پیشین گوئی کی کہ "جب اس صدی کی ادبی تاریخ لکھی جائے گی اس وقت ایلیٹ کا نام بہ حیثیت نقاد 'تاریخ فکر' میں نہیں بلکہ 'تاریخ ذوق' میں لیا جائے گا۔ جب امریکہ کے نقاد رین سم (Ransom) نے ذوق کے ساتھ کہا کہ "ایلیٹ کی سب سے بڑی کمزوری اس کی نظریاتی معصومیت ہے۔ تو ایک طرف اس قسم کا شدید رد عمل ہے تو دوسری طرف لیوس (Leavis) اور میتھیسن (Mathiessen) اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ ایلیٹ نے اپنے نظریہ و عمل کے ذریعہ ہم عصر تنقید پر اپنی ان مٹ چھاپ چھوڑی ہے۔ ان دونوں گروہوں کا نقطۂ نظر ہم عصر تنقیدی فکر میں گہری الجھن کی غمازی کرتا ہے۔ ایک جدید نقاد جارج واٹسن نے ایک ہی سانس میں یہ دعویٰ کیا ہے ایلیٹ ممتاز نقاد ہے لیکن اس کی تنقید بہ آسانی دلفریب سمجھ کر نظر انداز کی جا سکتی ہے۔ ایلیٹ اپنے دور میں مقبول ترین نقاد تھا۔ اور پھر اس کے خلاف رد عمل کی ایک لہر شروع ہوئی۔ ایک نقاد آج مقبول اور کل غیر مقبول کیوں ہوتا ہے؟ اس کا فیصلہ ادبی تنقید کے طالب علم نہیں بلکہ عوامی نفسیات کے ماہرین کر سکتے ہیں۔ ہمیں مقبولیت اور غیر مقبولیت سے قطع نظر تنقیدی قدر و قیمت کا اندازہ تنقیدی تحریروں سے ہی کرنا چاہیے اس لیے موجودہ مقالہ کا مقصد ایلیٹ کی حمایت کرنا یا اسے دوبارہ مقبولیت بخشنا نہیں بلکہ علمی اعتبار سے یہ دیکھنا ہے کہ آیا ایلیٹ کی تنقید کی کوئی نظریاتی اساس ہے، اور اگر ہے تو وہ کس نوعیت کی ہے؟

ایلیٹ کے بیش تر بیانات نظریہ اور عمل کے باہمی انحصار (inter dependence) پر زور دیتے ہیں۔ نظریہ کو عمل سے الگ کیا جائے تو اس کی کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی۔ ایلیٹ نے تنقید کی دو نظریاتی حدیں بتائی ہیں۔ ایک طرف ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ "شاعری کیا ہے؟" تو دوسری طرف "کیا یہ اچھی نظم ہے؟" اسی ضمن میں اس نے مزید کہا: "یہ پوچھنا کہ شاعری کیا ہے" دراصل تنقیدی عمل و تفاعل کو مان لینا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک تنقید ہمیشہ شاعری سے متعلق یا آرٹ سے متعلق چند عام مفروضات کی پیش فرضی ہے چاہے یہ ابتدائی نوعیت کے ہی کیوں نہ ہوں۔ غرض شاعری کا نظریاتی اعتبار سے ایک واضح تصور ہونا ضروری ہے تاکہ ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر اسے تسلیم کرلیں۔

اب ہمیں پوری احتیاط کے ساتھ ایلیٹ کے بنیادی جمالیاتی مفروضات (aesthetic assumptions) کا جائزہ ماضی اور حال کے مختلف نظریات و خیالات کے پیش نظر لینا چاہیے تاکہ ایلیٹ کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکے۔

(2)

سب سے پہلے اس بات کو ذہن نشین کرلینا ضروری ہے کہ ایلیٹ نے کبھی باضابطہ طور پر اپنا کوئی مشعری بوطیقا' (ars poetica) پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے اپنے طرز خیال کو باقاعدہ طور پر ترتیب دے کر ایک مربوط بیان (coherent statement) یا نظریہ کی صورت میں پیش کرنے کی سعی بھی نہیں کی۔ اس کے خیالات اس کے وسیع پیمانے پر پھیلے ہوئے مقالوں، لیکچروں، پیش لفظوں اور تبصروں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن کی نوعیت وقتی (occasional) ہے اور ان تحریروں میں بہ اعتبار اسلوب اور انداز اظہار کافی تغیر و تبدل (variation) نظر آتا ہے۔ اس کے بعض مقالات خاص مقصد اور خاص موقع پر لکھے گئے تھے مگر بدقسمتی سے اس کے بعض بیانات کو بے جا اور غیر متناسب نمود و نمائش حاصل ہوئی۔ ہمیں ان بیانات کو صحیح تنقیدی نقطۂ نظر (perspective) سے جانچنا ہے۔ مثال کے طور پر یہ بیانات ملاحظہ ہوں "شاعری ایک اعلیٰ تفریح ہے" یا "شاعری بہترین بحر میں خوب صورت الفاظ کی خوب صورت ترتیب سے مراد ہے" بعض لوگوں نے ان مشاہدات کو سنجیدگی کے ساتھ (ایلیٹ کی) شاعری کی تعریف سمجھ لیا جس کی وجہ سے کافی گڈمڈ (muddle) پیدا ہوئی۔ اس طرح کے مشاہدات سے ایلیٹ کی شخصیت کے بعض گوشوں پر روشنی ضرور پڑتی ہے مگر انہیں شاعری کی تعریف مان لینا کم فہمی کی

دلیل ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی کبھی رسمی تعریف پیش نہیں کی۔ چوں کہ اسے معلوم تھا کہ کوئی تعریف شاعری کی نوعیت اور اس کے خصوصیات کا جامع طور پر احاطہ نہیں کرسکتی۔ ایلیٹ کی تنقیدی حیثیت کے بارے میں جو ہنگامہ برپا ہے وہ زیادہ تر نقادوں کی کم علمی کا نتیجہ ہے۔ اس لیے ایلیٹ کے خیالات کو یکجا کرنا اور انہیں بغرض وضاحت خاص تفریق و تمیز (proper discrimination) کے ساتھ ایک معقول pattern میں ترتیب دینا ضروری ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ایلیٹ نے اپنے ابتدائی دور میں "کلاسیکی" موقف کو اپنایا اور ارسطو کو 'مکمل نقاد' کی حیثیت سے تسلیم کیا۔ مگر یہ یاد رہے کہ شاعری کی بحث میں اس نے کبھی ارسطو کے 'نظریہ نقل' کا تذکرہ تک نہیں کیا ہے۔ ادبی مباحث میں ایلیٹ نے جن جمالیاتی مباحث کو اولیت دی یا شاعرانہ عمل (poetic process) کو واضح کرنے کی کوشش کی وہ اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ وہ کلاسیکی یا نیو کلاسیکی نظریات و ادوار کی جانب نہیں بلکہ انیسویں صدی کے روابط (رشتوں) کی جانب زیادہ مائل تھا۔ 1928 میں اس نے 'مقدس بن' (Sacred Wood) کے پیش لفظ میں ورڈس ورتھ اور آرنلڈ نے شاعری کی جو تعریف کی تھی اس کی سخت تردید کی۔ گو اس نے اپنے نظریہ کی ابتدا وہیں سے کی جہاں سے ورڈس ورتھ اور کولرج نے کی تھی۔ یعنی انسانی تجربہ شاعری کا خام مواد (raw material) ہے۔ اپنے بعد کے ایک لیکچر "شاعری کی تین آوازیں (Three Voices of Poetry) میں اس نے تجربہ کے مختلف امکانی عناصر کے احاطہ کے لیے "نفسیاتی مواد" کی جامع اصطلاح استعمال کی۔ نفسیاتی مواد شاعری میں غیر جانب دارانہ (objectivised) اور غیر شخصی (depersonalised) ہونے سے قبل شخصی مواد ہی ہوتا ہے۔ جادرلے (transformation) کی اس صورت کو ایلیٹ نے تخلیقی عمل سے تعبیر کیا۔ مندرجہ ذیل اقتباسات اس ضمن میں وضاحتی اعتبار سے کافی اہم ہیں۔

الف "مماثل (catlyst) کی ہے جب دو گیسیں (آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائڈ) پلاٹینم کے نہ پگھلنے والے موصل ریشہ کی موجودگی میں ملا دی جائیں تو وہ سلفر ایسڈ کی صورت اختیار کرتی ہیں۔ یہ اتصال (combination) صرف پلاٹینم کی موجودگی میں وقوع پذیر ہوتا ہے، گو نئے ایسڈ میں پلاٹینم کا شائبہ (traas) تک نہیں پڑتا۔ پلاٹینم بہ ظاہر جامد، غیر وابستہ اور غیر متبدلہ (unchanged) رہتا ہے۔ شاعر کا ذہن (mind) بھی پلاٹینم کا ذرہ (shred) ہے جو جزوی یا کلی طور پر انسان کے تجربہ پر عمل آور ہوتا ہے۔ لیکن کار جتنا

کامل ہوتا ہے اتنا ہی تخلیقی ذہن اس کی شخصیت سے جدا ہوتا ہے اور مکمل طور پر جذبات (جو تجربہ کا خام مواد ہیں) انھیں تحلیل کرتا اور ان کی تبدیلی قلب ماہیت (transmute) کرتا ہے۔" (مقدس متن، صفحہ نمبر 54)

ب "جب شاعر کا ذہن تخلیق کے لیے آراستہ ہوتا ہے تو یہ مسلسل مختلف النوع تجربات کی آمیزش کرتا ہے۔ عام آدمی کا تجربہ منتشر، بے ضابطہ اور نامکمل ہوتا ہے۔ موخر الذکر عشق کرتا ہو۔ اسپنوزا (Spinoza) کے مطالعہ میں معروف ہو، پکوان کی خوش بو سے لطف اندوز ہوتا ہو یا ٹائپ رائٹر کی آواز سن رہا ہو، لیکن شاعر کا ذہن ان تجربات کو 'نئے کل' (New Wholes) میں ڈھالتا ہے۔" (منتخب مضامین صفحہ نمبر 278)

مندرجہ بالا اقتباسات مجموعی طور پر ایلیٹ کے تخلیقی عمل کے تصور کو واضح کرتے ہیں، چاہے ان میں مکمل وضاحت (clarity) اور قطعیت (completeness) کی کمی کیوں نہ ہو۔

پہلا اقتباس جو "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں سے لیا گیا ہے۔ فن کار کے خلاقانہ ذہن اور تجربہ سے گزرنے والے ذہن کے درمیان stress کے ساتھ امتیاز برتا گیا ہے۔ یہ امتیاز ایک طرف دونوں کے درمیان انقطاع (divorce) کی حیثیت رکھتا ہے تو دوسری طرف ان کے 'باہمی انحصار' کو اجاگر کرتا ہے۔ فن کار یا شاعر کا ذہن یا اس کی شخصیت ایک "Transforming Catalyst" ہے۔ لیکن یہ خلا میں عمل نہیں کرتا۔ اسے متحرک کرنے کے لیے بعض "کیمیات" ضروری ہیں۔ یہ کیمیات تجربہ سے گزرنے والے شخص کے جذبات ہیں جنھیں شاعر تحلیل (transmute) کرتا ہے جو شاعری کہلاتی ہے۔ گویا شاعری اس طرح دو ذہنوں میں تقسیم ہے جا ہی کیوں نہ معلوم ہو لیکن اس کیمیائی مماثلت سے تبادلے (transformation) کی نوعیت اور اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ catalyst جو کیمیات پر عمل آور ہوتا ہے اس سے ایک نیا کمپاؤنڈ وجود میں آتا ہے۔ یہ نیا کمپاؤنڈ کیفیاتی اعتبار سے اصل عناصر سے مختلف ہوتا ہے۔ اور بہ یک وقت catalyst سے آزاد ہونے کے علاوہ جامد، غیر وابستہ اور غیر متبدل ہوتا ہے۔ غرض Catalyst اور نئے کمپاؤنڈ میں ایک مکمل بے تعلق discontinuity ہوتی ہے جیسا کہ شاعر کی شخصیت اور شاعرانہ تخلیق میں ہوتی ہے۔ یہاں شاعری سے متعلق یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری غیر شخصی impersonal ہے۔

دوسرا اقتباس ایلیٹ کے مضمون "مابعد الطبیعاتی شعراء" سے لیا گیا ہے۔ اس سے شخصی منبع

اور تخلیقی عمل کے غیر شخصی اختتام تک دونوں کے درمیان کیا وقوع پذیر ہوتا ہے؟ وہ منکشف ہوتا ہے۔ تخلیقی ذہن مختلف النوع تجربات کو یک جا کرتا اور انھیں ایک نئے کل (new whole) میں ڈھالتا ہے۔ آمیزش (to amalgmate)، تحلیل (to digest) اور تبدیلی قلب ماہیت (to transmute) وغیرہ الفاظ آرٹ اور تجربہ کی وحدت کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ بلکہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ایلیٹ کی کولرج سے وابستگی (affinity) کو بھی واضح کرتے ہیں۔ کولرج کے تخیل، فینسی (Fancy) اور جدلیاتی فارمولہ کا سہارا لیے بغیر ایلیٹ تخلیقی عمل کو جو طور تصور پیش کرتا ہے یہ تصور کولرج کے تصور سے مماثلت رکھتا ہے۔ اور اسے ہم 'تصور ہم آہنگی' (concept of integration) کہہ سکتے ہیں۔

اب تک ایلیٹ نے جو کچھ کہا ہے وہ ایک اعتبار سے عمل ہم آہنگی پر اس کا ایک بیان ہے۔ یہی عمل شاعر کے ذاتی تجربہ کی افراتفری (chaos) کو آرٹ کی وحدت (unity) اور معروضیت (objectivity) میں تبدیل کرتا ہے۔ اس عمل کی تشریح کے لیے ایلیٹ نے بعد میں ایک اور اصطلاح استعمال کی جو بدقسمتی سے بجائے توضیحی ہونے کے ایک رکاوٹ ثابت ہوئی۔ یہ اصطلاح خارجی منسوبیت (objective correlative) کی ہے۔ یوں تو یہ اصطلاح ایک اعتبار سے کولرج کے 'تعمیری تخیل' یا کیٹس کے منفی صلاحیت (negative capability) سے زیادہ بڑی نہیں لیکن اسے غیر ضروری طور پر بہت اچھالا گیا۔ یہ امر ایلیٹ کے لیے بھی تعجب خیز تھا۔ چوں کہ اس نے اس اصطلاح کو کسی مضمون میں ایک ہی جگہ استعمال کیا ہے اور اس کا مقصد زندگی کے جذبہ اور آرٹ کے جذبہ کے رشتہ کو ایمائی طور پر ظاہر کرنا تھا۔ یہ نزاعی عبارت جس پر کافی گرما گرم بحثیں ہوئیں۔ اس طرح ہیں:

آرٹ میں جذبہ کے اظہار کی یک ہی صورت ہے اور وہ خارجی منسوبیت کی تلاش سے پوری ہوتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر اشیاء کا ایک مجموعہ، محل وقوع (situation) اور واقعات کا تسلسل 'اس مخصوص جذبہ کا فارمولہ ہوتا ہے۔" (مقدس متن صفحہ نمبر 100)

یہاں آرٹ سے متعلق ایلیٹ کے خیالات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ آرٹ براہ راست جذبات کی ترسیل (comunication) نہیں کرتا اور نہ ان کے بارے میں بیانات دیتا ہے۔ یہ جذبات کو ایک خاص انداز میں ترتیب دیتا اور ڈھالتا ہے تاکہ ان کا ایسا ٹھوس وجود پیدا ہو جائے جس میں شاعر کا داخلی تجربہ جھلکتا نظر آئے۔ یہ ترتیب و تزئین کب اور کس طرح وقوع پذیر ہوتی

ہے اسے واضح کرنے کے لیے ایلیٹ نے 'خارجی معروضیت' کی اصطلاح استعمال کی۔ یہ شاعرانہ عمل کے اس ابتدائی مرحلے سے مراد ہے جب شاعر کا شخصی جذبہ اس کی شخصیت سے بے تعلق ہوتا ہے اور آرٹ میں ڈھلنے کے لیے ایک قسم کی غیر شخصی اسنادیت (impersonal validity) حاصل کرتا ہے۔ جذبات کا خارجیانہ (externalisation) فن تخلیق کی ایک لازمی شرط ہے چوں کہ یہ شاعر کو داخلی لپیٹ (subjective involvement) سے آزاد کرتا ہے۔ تاکہ وہ مکمل بے تعلقی کے ساتھ ان کا مطالعہ و مشاہدہ کرے اور انھیں کی ورزش کے ساتھ فن کارانہ طور پر استعمال (manipulate) کر سکے۔ ڈانٹے کی "سہ المیہ" (trilogy) کو ایلیٹ کے "خارجی معروضیت" کی ایک مثبت مثال کہا جا سکتا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے:

"یہ ڈھانچہ (structure) انسانی جذبات کا ایک منظم پیمانہ (ordered
scale) ہے۔ لازمی طور پر تمام انسانی جذبات کا پیمانہ نہیں۔ چوں کہ
جذبات محدود ہونے کے علاوہ ایک اسکیم کے تحت اپنے مقام کے لحاظ
سے خاص اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔" (مقدس بن ص 188)

دوزخ، مقام کفارہ (purgatory)، جنت کی اسکیم ایک مکمل وقوع اور واقعات کی کڑی بہم پہنچاتی ہے جو ڈانٹے کے ذاتی تجربات کو خارجیاتی (externalises) انھیں ایک منظم بصیرت (ordered vision) کے طور پر پیش کرتی ہے۔

'خارجی معروضیت' ایلیٹ کا کوئی اوریجنل (original) نظریاتی عطیہ نہیں۔ ورڈس ورتھ نے بھی اسی چیز کو اپنے انداز میں مبہم طور پر پیش کیا تھا۔ تمام نزاعی اصطلاحات کو بالائے طاق رکھا جائے تو یہ نکتہ سمجھ میں آئے گا۔ جذبات کے معاملے میں فن کار کو تخلیقی بے تعلقی اختیار کرنی چاہیے۔ یہ بے تعلقی تخلیقی عمل کی پہلی شرط ہے۔ اس صدی کے اوائل میں اس بے تعلقی کے نفسیاتی پہلو کو ایڈورڈ بلو (Edward Bullough) نے وضاحت کے ساتھ پیش کیا اور آرٹ یا تخلیقی عمل میں اسے 'نفسیاتی فاصلہ' (psychological distance) کے نام سے تعبیر کیا۔ وہ جذبہ جو فصل رکھتا ہے (distanced) وہ عام معنوں میں جذبہ نہیں ہوتا۔ ہم اصطلاح کی کمی کے باعث اسے 'خاص جذبہ' کہہ سکتے ہیں۔ ایلیٹ نے بھی مناسب الفاظ کی کمی کے باعث اسے 'اہم جذبہ' ترکیبی جذبہ (structural emotion) اور 'نیا فنی جذبہ' جیسے مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ غرض "یہ اس جذبہ سے عبارت ہے جس کی زندگی نظم (poem) میں ہے نہ کہ شاعری کی سوانحی تاریخ

میں۔" انھیں معنوں میں ایلیٹ نے شاعری کی غیر شخصیت (impersonality) کے پہلو کو اجاگر کیا۔ بعض اسی نقطۂ نظر کو ایلیٹ نے مبالغہ آمیزی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

"فن کار کا ارتقا اس کے پیہم ایثار اور پیہم معدومی شخصیت سے عبارت ہے۔" "شاعرانہ اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں رکھتا بلکہ ایک خاص وسیلہ اس کے لیے ضروری ہے۔" (مقدس بن صفحہ 58-53 اور 56)

اگر شاعر کے غیر شخصی نظریہ کو ایلیٹ کا مرکزی عقیدہ یا اہم عطیہ تصور کریں تو یہ نہایت ہی مفلس نظریہ ہے۔ نظریہ غیر شخصیت ایلیٹ کے نظریہ شعری کے کسی ایک گوشے یا پہلو کی نمائندگی کرتا ہے۔ اسے ایلیٹ کے نظریہ شعری کا حاصل سمجھنا قطعی غلط ہے۔ ایلیٹ اپنے طالب علمی کے زمانے میں فلابیر سے کافی متاثر ہوا تھا۔ ہو سکتا ہے فلابیر کے بیان (مقولہ) "قطرہ قطرہ کر کے اپنے آپ کو خالی کرنا" سے متاثر ہو کر غیر شخصیت کے تصور کو اپنے انداز میں یعنی شخصیت کی معدومی (extinction of personality) اور ذاتی ایثار (self-sacrifice) کے الفاظ میں پیش کیا ہو۔ ایلیٹ نے انیسویں صدی کے شخصیت پرست رویہ کی مخالفت کی۔ ممکن ہے اس مخالفت میں غیر شعوری طور پر ایلیٹ نے فن میں شخصیت کی اہمیت کو قدرے گھٹا دیا ہو۔ انیسویں صدی کے شعری و نظریاتی پس منظر میں ہمیں ایلیٹ کے مقصود و منشا کو سمجھنے کی کوشش کرنی ہوگی۔ ایلیٹ شاید مکتبہ اظہاریت کی بجائے مکتبہ تخلیق کی حمایت کرنا چاہتا تھا۔ اس نے شاعری کی خود مختارانہ اور غیر جانب دارانہ خصوصیت پر زور دیا جو غیر شخصی ہے اور جس کا شاعر کی شخصیت اور سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ اس نے کہا کہ "ایک نظم (poem) خود اپنی زندگی رکھتی ہے" اور "نظم میں جو احساس، جذبہ اور وژن (vision) رونما ہوتا ہے وہ اس احساس، جذبہ اور وژن سے مختلف ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہے۔" مابعد میں اسی نظریہ خود مختاری کو وسعت دے کر ایلیٹ نے فن کار اور قاری کے رشتوں کو متعین کیا۔ وہ ایک جگہ رقم طراز ہیں:

"نظم کا وجود فن کار اور قاری کے درمیان کہیں (some where) ہوتا
ہے۔ اس کی اپنی حقیقت ہوتی ہے۔ یہ کسی وہ حقیقت نہیں جس کا فن کار
اظہار کرنا چاہتا ہے۔ یہ نہ اظہار حقیقت کے بیان کا تجربہ ہے اور نہ فن
کار یا قاری کا تجربہ۔"[2]

مندرجہ بالا بیان ہی کی وجہ سے ترسیل کی ایلیٹ کو دوبارہ نئی تعریف کرنی پڑی

"اگر شاعری ترسیل کا ایک فارم ہے تو جس کی ترسیل ہوتی ہے وہی نظم ہے۔ فکر و تجربہ کا اس میں گزر جانا ایک اتفاقیہ امر ہے۔"[8]

اس طرح ایلیٹ نے شاعری کے integrity اور خود مختاری سے متعلق اپنے تصور کو ایک مبہم مگر بامعنی جملہ میں پیش کیا ہے۔ یہ تصور ایلیٹ کے ابتدائی دور میں اس کے ذہن پر چھایا ہوا تھا:

"جب ہم شاعری پر غور و فکر کرتے ہیں تو اس کو اولاً شاعری سمجھ کر ہی غور کرنا چاہیے۔" (مقدس بن صفحہ 8)

(3)

ایلیٹ نے شاعری سے متعلق integrity کا جو لفظ استعمال کیا ہے وہ بڑا متنازعہ ہے۔ جب تک اس کو صحیح سیاق و سباق اور ایلیٹ کے اغراض و مقاصد کی روشنی میں نہ دیکھا جائے یہ "نزاع طلب" بن جاتا ہے۔ اپنے مضمون "تنقید کے فرائض" میں ایلیٹ نے غیر محتاط طور پر ایک اصطلاح "خود گوئی" (autotelic) کو ایک مخصوص سیاق (context) میں تنقید کی مقصدیت (perposiveness) پر زور ڈالنے کی غرض سے استعمال کیا ہے بعض ناقدوں نے اس کا غلط مفہوم نکال کر ایلیٹ پر کھوکھلا ری نعرہ بلند کرنے کا الزام لگایا۔ بعض نے ایلیٹ کی علامت نگار شعراء سے وابستگی کا ناجائز فائدہ اٹھا کر اسے خالص شاعری یعنی "شاعری موسیقی کی ساخت ہے اور معنی و مواد سے آزاد ہے۔" سے تعبیر کیا۔ دراصل ایلیٹ کے اخیر کے مضامین میں integrity کے تصور کی مکمل وضاحت اور اس کے ارتقا کی جھلک ملتی ہے۔

شاعری ایک خود مختار لفظی ڈھانچہ ہے، لیکن اس میں معنیاتی مواد (semantic content) ہوتا ہے یہ اپنا مفہوم اور معنی رکھتا ہے جو نظم میں موجود ہے اور جسے نظم سے ہٹا کر نہیں پیش کیا جا سکتا۔ مختصراً شاعری اس مکمل ترسیل سے مراد ہے جو نظم اور ایک باشعور قاری کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ گویا ایک نظم اپنے معنی کا خود اظہار ہوتی ہے۔ اسی کو رچرڈس (I.A.Richards) "مکمل مفہوم" (total meaning) سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ "مکمل مفہوم" زندگی اور اس کے تجربات، جذبات، احساسات اور خیالات کا ہم معنی نہیں۔ اس سے ایک طرف ایلیٹ کی ادب برائے ادب کی مخالفت ظاہر ہوتی ہے تو دوسری طرف علامت نگاروں کے "خالص شاعری" کے تصور کی تردید بھی۔ ایلیٹ نے ادب برائے ادب کو "غیر ذمہ داری کا

مایوسانہ اعتراف" کہہ کر مسترد کر دیا تو خالص شاعری کو خیالی شکل[10] (phantom) قرار دیا۔ خالص شاعری ایک ایسی منزل ہے جو کبھی حاصل نہیں ہو سکتی۔ ایلیٹ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے "شاعری اس وقت تک شاعری رہتی ہے جب تک مواد کی اپنی قدر باقی ہے۔"[11] "مواد بجائے خود شاعری نہیں بلکہ یہ بحیثیت وسیلہ، اہم ہے چوں کہ مقصد بالآخر نظم ہے۔" علامت نگاری کی بنیادی کمزوری یہ تھی کہ یہ بغیر وسیلہ کے مقصد کو حاصل کرنا چاہتی ہے۔

ایلیٹ اسے تسلیم کرتا ہے کہ شاعری کی جڑیں زندگی میں پیوست ہیں اور خیال و جذبہ اس کا مواد ہیں، لیکن خیال و جذبہ خالص شکل میں نہیں بلکہ امتزاجی صورت میں۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعری نہ خالص دماغی عمل (cerebration) سے مراد ہے نہ خالص احساس یا جذبہ سے بلکہ یہ دونوں کے امتزاج و ہم آہنگی (integration) سے عبارت ہے۔ شاعرانہ تخلیق کو دیگر تخلیقات سے ممیز کرنے کے لیے ایلیٹ نے 'یکتائی' (unified) یا مرکب احساس (integrated sensibility) کی اصطلاح استعمال کی۔ خیال و جذبہ دونوں اس اصطلاح کی گرفت میں آتے ہیں۔ ایلیٹ ڈن (Donne) کی شاعری کو خیال و جذبہ کے امتزاج کی بہترین مثال قرار دیتا ہے۔ یہ ہمیں معلوم ہے کہ ایلیٹ نے سترہویں صدی کے بعد کی انگریزی شاعری کی سخت مذمت کی چوں کہ خصوصاً رومانی شاعری ایلیٹ کے "نظریہ ہوش مندی کا انقطاع" (disociated sensibility) کی نفی کرتی ہے۔ ایلیٹ لکھتے ہے: ٹینی سن اور براؤننگ شاعر ہیں، اہل فکر ہیں، مگر وہ اپنے خیال کو گلاب کی خوش بو کی طرح جلد محسوس نہیں کرتے۔[12]

اب رہا شاعری میں عقیدہ کا سوال؟ ایلیٹ کا اس ضمن میں رویہ جمالیاتی ہے۔ بعض جگہ ایلیٹ نے اس تعلق سے جو باتیں کہیں ہیں انھیں یک جا کر کے "ایک تصور" کی حیثیت سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ شاعری میں یقیناً کسی نہ کسی طرح کے عقیدے کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ مگر ایلیٹ نے عقیدہ و عقیدہ میں خط امتیاز کھینچا ہے۔ "شاعرانہ عقیدہ محسوس کردہ عقیدہ ہے نہ کہ وہ عقیدہ جس پر ہم کاربند رہتے ہیں۔[13] (Belief as felt, rather than as held) جو عقیدہ شاعری میں پوشیدہ ہوتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ وہ حقیقی زندگی کے عقیدہ سے مطابقت رکھتا ہو۔ دراصل "شاعر کا پرائیویٹ عقیدہ شاعری بنتے بنتے کچھ اور چیز بنتا ہے۔"[14] غرض شاعری میں عقیدہ کی موجودگی، شاعر کی کسی نظریہ یا مسلک (doctrine or cread) کی حمایت نہیں کی جا سکتی۔ قاری نظم کے باطنی عقیدہ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اور قاری کو اسے قبول کرنے پر مجبور بھی

نہیں کیا جا سکتا۔ ایلیٹ قاری کے جواب کو "شاعرانہ تائید و توثیق" (poetic ascent)[15] کہتا ہے اور یہ فلسفیانہ عقیدہ سے مختلف ہے۔

خیال اور عقیدہ کے مقام کو شاعری میں متعین کرنے کے بعد ایلیٹ شاعری کے دوسرے پہلو پر روشنی ڈالتا ہے۔

"ہر عظیم شاعری مشاہدۂ حیات کے فریب نظر کا احساس (illusion of a view of life) دیتی ہے۔ جب ہم ہومر یا سوفکلس یا ورجل یا ڈانٹے یا شیکسپیر کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم کچھ محسوس (apprehend) کر رہے ہیں جس کا عقلی طور پر اظہار ممکن ہے چوں کہ ہر واضح جذبہ عقلی مفروضہ (intellectual formulation) کی طرف مائل ہوتا ہے۔"[16]

یہ عقلی مفروضہ (ضابطہ، کلیہ یا فارمولہ) ہی شاعری نہیں۔ یہ محض ماخوذ ہے۔ اور موضوع کی نوعیت کو واضح کرتا ہے۔ شاعری کا کام کلیہ سازی نہیں بلکہ خیال و جذبہ کو مجسم کرنا ہے۔ مشاہدۂ حیات کے فریب نظر کے ٹھوس لفظی اظہار کو شاعری کہا جا سکتا ہے۔

اب ایک اور پہلو کی جانب آیئے۔ ایلیٹ کے نزدیک اخلاقی وفاداری، جمالیاتی وفاداری کی ایک شرط ہے۔ فن کار کی اخلاقی وفاداری شعوری سطح پر اقدار کی تفریق و تمیز میں مضمر ہوتی ہے۔ اسی اخلاقی احساس و بیداری کے باعث ایلیٹ ڈانٹے اور شیکسپیر کو دو عظیم ترین یورپی شعراء تسلیم کرتا ہے۔ لیکن ڈانٹے کی شاعری کو شیکسپیر کی شاعری پر اس لیے ترجیح دیتا ہے کہ ڈانٹے کے یہاں زندگی کے رموز کا بہترین صحت مند معتدل رویہ ملتا ہے۔[17]

شاعری کے ٹھوس موضوع کو تسلیم کرنے اور اس کے مفہوم کو متعین کرنے کے بعد ایلیٹ شاعری کے ان پہلوؤں کی طرف توجہ دلاتا ہے جنہیں علامت نگاروں نے نظر انداز کر دیا تھا۔ شاعری ایسا موسیقی ڈھانچہ (musical structure) ہے جو نہایت پیچیدہ اور ہمہ جہتی ہے۔ یہ شخصی و غیر شخصی، ارضی و آفاقی، خیال و جذبہ، ذہنی خود مختاری اور اخلاقی بیداری کو ہم آہنگ کرتی ہے۔ شاعری کے اس پیچیدہ نظام میں کامل وحدت (over all unity) پائی جاتی ہے۔ بعض جزوی اختلافات کے باوجود ایلیٹ کا نظریہ شعر کس قدر کولرج سے ملتا جلتا ہے۔ کولرج نے اسی کامل وحدت کو 'ہمہ پہلو وحدت' (unity of the monifold) کے نام سے یاد کیا تھا۔ غرض پیچیدگی کے اعتبار سے شاعری بہ یک وقت مختلف سطحوں پر راتی،

مختلف قسم کے لوگوں کو اپیل کرتی اور غیر مشابہ مطالبات کرتی ہے۔

اپنے مضمون 'کپلنگ' (Kipling) میں ایلیٹ نے قافیہ پیمائی (Verse) اور شاعری کے درمیان جو خط امتیاز کھینچا ہے وہ "شاعرانہ تاثر" کی نوعیت کو اچھی طرح واضح کرتا ہے۔ شاعری بیک وقت فن و تفریح ہو سکتی ہے۔ فلسفہ شاعری فلسفہ، مذہب یا سیاست کا نہ کوئی نعم البدل ہے اور نہ شیریں الفاظ کے تسلسل کا نام۔ در اصل شاعری زندگی میں پیوست ہوتی ہے۔ ایلیٹ رقم طراز ہے:

> "شاعری میں ہمیشہ کسی نئے تجربہ کی ترسیل یا کسی مانوس چیز کے بارے
> میں تازہ سمجھ بوجھ یا اس تجربہ کا اظہار ہوتا ہے جس کے بیان کے لیے
> ہمارے پاس الفاظ نہیں اور جو ہمارے شعور کو وسعت دیتا اور ہمارے
> احساسات کی تہذیب کرتا ہے۔"

شاعری سے جگایا ہوا خالص تصور (contemplation) یا آخر اخلاقی بصیرت کی معراج ہوتا ہے جسے ایلیٹ "اصلاح شدہ عمل تطہیر" (modified catharsis) کے نام سے پکارتا ہے۔

> "فن کا منتہائے مقصود معمولی حقیقت کو قابل قبول نظم و ترتیب عطا کرنا،
> حقیقت کے عنصر کو ادراک کے ذریعہ ابھار کر نا اور متانت، استقلال اور
> ضخامت پیدا کرنا ہے۔"

(3)

ایلیٹ کا نظریۂ شعری بنیادی طور پر تصور ہم آہنگی (idea of integration) پر منحصر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایلیٹ کے نظریاتی مباحث میں زبان بہ طور وسیلۂ ہم آہنگی رونما ہوتی ہے۔ زبان کے تعلق سے ایلیٹ کا جو نقطۂ نظر ہے وہ ایک طرف اس کے نظریۂ شعری کا پتہ دیتا ہے تو دوسری طرف علامت پسند جمالیات کی مکمل تردید کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ملارمے (Mallarmé) نے زبان کو دو صورتوں میں تقسیم کیا ہے۔ (1) زبان بہ طور سماجی ترسیل کا وسیلہ (2) زبان بہ طور محض تخلیقی آلہ۔ موسیقی کا تقدس (Musical Purity) علامت پسند تحریک کے لیے شاعرانہ زبان کی مخصوص خصوصیت تھی۔ شاعری میں موسیقیت سے ایلیٹ کے رویہ کی کس طور پر وضاحت ہو جاتی ہے۔ ایلیٹ زبان کے موسیقانہ تقدس کا قائل نہیں۔ اس کے نزدیک زبان کا عمل پیچیدہ ہے۔ ایلیٹ نے شاعرانہ زبان کے پیچیدہ مظہر کو، اس کے عمل (Function) اور

ڈھنگ (Behaviour) کا، اس کے عروج و زوال کے ادوار کا، اس کی توانائی و کمزوری کے اسباب کا اور اس کے مختلف مشق و استعمال کا بجزئی مطالعہ کیا تھا۔ انھیں مطالعات و مشاہدات کے باعث ایلیٹ نے اس بات پر اصرار کیا کہ شاعرانہ زبان ایک جانب حساسیت و لچک (Sensibility & Resilience) تو دوسری جانب نظم و استحکام (Order & Stability) کا امتزاج ہوتی ہے۔ ایلیٹ شاعرانہ زبان اور عام بول چال کی زبان کے اٹوٹ رشتہ پر بہت زور دیتا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے: "شاعر کی زبان شاعر کے ہم عصروں کی بول چال والی زبان ہونی چاہیے۔" اس طرح شاعرانہ زبان اپنی پختگی کے لیے نثر اور عام بول چال کو جذب کرتی ہے۔ غرض شاعری کے لیے آئیڈیل زبان وہ ہے جو موسیقی اور سماجی محاورے کے درمیان مصالحت کی کڑی اور جمود و حرکت کے درمیان ایک لطیف توازن پیدا کرتی ہے۔

شاعر زبان کا حاکم اور محکوم دونوں ہوتا ہے۔ شاعر الفاظ کو جس طرح استعمال کرتا ہے وہ اس کی ذہنی حالت کی عکاسی کرتا ہے جو یک لخت متحرک و جامد ہوتی ہے۔ گویا ایلیٹ زبان کے مسئلہ کا ہی نہیں بلکہ جمالیاتی مسئلہ کا ایک صحیح حل یا فارمولہ پیش کرتا ہے۔ تخلیقی عمل عضویاتی عمل (Organic Process) ہے۔ یہ عمل شعوری اور غیر شعوری اور خود رو و منضبط دونوں بہ یک وقت ہوتا ہے۔ اس مسئلہ پر ایلیٹ نے اپنے مضمون "شاعری کی تین آوازیں" میں تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ یہ عمل مبہم ذہنی تحریک (Obscure Impulse) یا تخلیقی بیج (Creative Germ) سے شروع ہوتا ہے جس کا نہ کوئی چہرہ ہے نہ کوئی نام۔

ایلیٹ کا نظریۂ شعری وحدانی (Monistic) ہے۔ یہ شاعری کے دو اقسام کو تسلیم نہیں کرتا۔ ایلیٹ ایک طرف بلیک اور شیلے کے دعویٰ کو یعنی شاعری القا کے عنصر موجودگی کو یک طرفہ و گمراہ کن قرار دیتا ہے تو دوسری طرف پو (Poe) کی طرح شاعری کو دانستہ منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعری آمد و آورد دونوں ہے۔ اس کا فارمولہ یہ ہے کہ شاعری کے لیے تنظیم اتنی ضروری ہے جتنی کہ "القا کا عنصر"۔ شعوری تنظیم اور القا کے عنصر کے درمیان صحیح ترتیب و توازن (Adjustment) پختگی کی پرکھ ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے:

"شاعری میں بہت کچھ ایسا ہوتا ہے جسے شعوری اور دانستہ ہونا
چاہیے، در حقیقت ہر شاعر عام طور پر وہاں غیر شعوری ہوتا ہے جہاں

اسے شعوری ہونا چاہیے اور جہاں شعوری ہونا چاہیے وہاں غیر شعوری
ہوتا ہے۔ دونوں لغزشیں (Errors) اسے شخصی بنا دیتی ہیں۔"19

(5)

ہماری بحث کے اس مرحلہ پر ایلیٹ کے نظریۂ شعری کو اس کے دیگر دو معروف تصورات یعنی 'روایت' اور 'کلاسکس' (ادبیات عالیہ) سے استوار کیا جائے تو بہتر ہوگا۔ روایت اور کلاسکس پر کافی لے دے ہوئی ہے مگر یہ ایلیٹ کے نظریۂ شعری سے بالکل مطابقت رکھتے ہیں۔ روایت کے تصور کو سب سے پہلے ایلیٹ نے اپنے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں پیش کیا۔ اس نے روایت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: یہ فن کار کا تاریخی احساس ہے۔ یہ ماضی کی ماضیت کا احساس ہی نہیں بلکہ ماضی کے مقابلہ میں حال کی حیثیت اور اپنی حالیت کا وہ شدید احساس ہے جو کہ وقتی اور ازلی کے الگ الگ اور پھر ملے جلے احساس سے پیدا ہوتا ہے شاعر کے لیے بہت ضروری ہے۔20

تاریخی احساس شاعری کی غیر شخصیت اور وفاداری (Integrity) کا کس طرح اور کس حد تک تعین کرتا ہے، یہ بات مضمون سے واضح ہو نہیں پائی۔ البتہ ایلیٹ کے بنیادی جمالیاتی عقائد کی روشنی میں روایت کا مفہوم واضح طور پر سمجھ میں آجاتا ہے۔ شاعری اگر چہ ہم آہنگی ہے اور زبان اس کا وسیلہ تو روایت وہ اصول ہے جو فن کے نظم و ترتیب کو برقرار رکھتا ہے۔ یہ تسلسل، تصرف (Adaptation) اور منظم نشو و نما (Ordered Growth) کا وہ کلیہ ہے جو فن کی ان جڑوں کی آب یاری کرتا ہے جو ماضی میں پیوست ہیں۔ یہ کسی نظریہ (Dogma) کی حمایت سے عبارت نہیں۔ روایت فن کار کی انفرادی صلاحیت کو دباتی (Supress) یا کچلتی (Coerce) نہیں بلکہ اس کی نشو و نما کرتی ہے۔ لہٰذا روایت نئی تبدیلیوں اور تجربہ کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ بلکہ یہ خیال، عقیدہ، احساس، زبان اور فارم کے مختلف سطحوں پر ماضیت کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے نئی تبدیلیوں اور تجربوں کو جذب کرتی اور نشو و نما کے ایک مربوط Pattern میں رکھتی ہے۔

ایک سچا شاعر جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے، کسی خلا میں پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ احساسات و واقعات کے تسلسل (Continuum) میں جنم لیتا ہے۔ اس کے رگ و پے میں نئی نسل کا احساس

ہی نہیں بلکہ سارے یورپ کے ادب کا احساس بہ یک وقت موجزن ہوتا ہے۔" ایلیٹ نے کسی جگہ بجا کہا ہے کہ فنی تخلیق کو بالکل نئی سمجھنا صریحاً غلط ہے۔ چوں کہ ایسی تخلیق بے بنیاد (Rootless) اور کم زور ہوتی ہے۔ روایت شاعر کو بناوٹی اور بچکانی (Originality) سے بچاتی ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک "پچی اور ادر بچکانی محض ارتقاء سے مراد ہے۔" فن کی جڑیں جس قدر ماضی میں، روایت میں پیوست ہوتی ہیں اسی قدر اس میں خلوص اور سچائی پیدا ہوتی ہے۔

اپنے ایک دوسرے مضمون "کلاسیک کیا ہے؟" میں ایلیٹ روایت اور کلاسکس کے تصور کو اس طرح منسلک کرتا ہے کہ دونوں کی حدیں متعین ہو جاتی ہیں۔ ایلیٹ اپنی ادبی سیاست سے قطع نظر 'کلاسکس' کی ترجمانی نظریہ روایت کی روشنی میں کرتا ہے۔ 'کلاسکس' فن کی اس مکمل و پختہ صورت کا نام ہے جو ایک تہذیب کی ہمہ گیر ترقی کی نشان دہی کرتی ہے۔ روایت اسے زبان، سماج اور تہذیب کی پختگی عطا کرتی ہے۔ 'سچے ادب عالیہ' کا نمائندہ ورجل (Virgil) ہے۔ "پچی کلاسیک اپنے حدود میں روایت کے تمام پہلوؤں کو یک جا کرتی ہے۔ یہ حتی الوسع قوم کے جذبہ کا اظہار کرتی ہے تا کہ اس قوم کے کردار کی نمائندگی ہو سکے۔" روایت وہ زندگی بخش اصول ہے جس سے "کلاسیک فن کی آب یاری ہوتی ہے۔ ایلیٹ کی کلاسکیت نہ انتہائی رومانی ہے نہ کسی خاص دور، فرقہ اور مکتبۂ فکر کا نعرہ۔ اسے سترہویں صدی کے نقادوں کے تجرباتی جمالیات سے تعبیر کرنا بھی غلط ہے۔ روایت کے تصور کی وضاحت سے یہ آشکار ہو جاتا ہے کہ ایلیٹ کا کلاسکیت کا تصور ادب میں زمان و مکان کے امکانی حدود میں کاملیت اور کلیت (Wholeness) کے آئیڈیل کے سوا کچھ اور معنی نہیں رکھتا۔ ایلیٹ نے اکثر شاعر اور شاعری سے متعلق اہم (Major) معمولی (Minor) اور عظیم (Great) کے الفاظ استعمال کیے تا کہ فن کار کے درجہ کا تقرر اور ادب و سماج میں اس کے مقام کا تعین ہو سکے۔

(6)

ایلیٹ ایک 'شاعر نقاد' (Poet - Critic) تھا۔ اس لیے اس کی شاعرانہ شخصیت و بصیرت نے اس کی تنقید کے عام خیالات و تصورات کو متاثر کیا ہے۔ ایلیٹ کے خیالات و تصورات ان مسائل کی عکاسی کرتے ہیں جن سے وہ بہ حیثیت شاعر دوچار تھا۔ ساتھ ہی ان سے جمالیات کے بنیادی نظریات و مسائل جو مختلف ادوار میں بحث و تمحیص کا باعث بنے ہیں، ان کی مختلف سطحوں پر نمائندگی ہوتی ہے۔ ایلیٹ نے اکثر و بیشتر ان نظریاتی مباحث پر روشنی ڈالی ہے جو ہم

عصر نقادوں کے دل چسپی کا خصوصی موضوع بنے تھے۔ خصوصاً کولرج، کیسرر (Cassierer) اور لینگر (Langer) نے ایلیٹ کے تنقیدی شعور اور نظریہ شعری پر گہری چھاپ چھوڑی ہے۔ ان لوگوں سے ایلیٹ کیسے اور کیوں متاثر ہوا۔ اس کا اس مختصر سے مقالہ میں جائزہ لینا ممکن نہیں۔

اب آخر میں ایک سوال رہ جاتا ہے۔ ایلیٹ کے نظریہ شعری کی بالآخر امتیازی خصوصیت اور اہمیت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کسی قدر ہماری پچھلی بحث میں مل جائے گا۔ ایلیٹ کے خیالات اپنے طور پر عام معنوں میں اور بچکانے نہیں۔ لیکن وہ ایلیٹ کے معنوں میں ایک 'اور بچکانے نظریہ شعری' کی حیثیت رکھتے ہیں: "پچی اور بچکانی محض ارتقا کا نام ہے۔" انھیں معنوں میں اس کا نظریہ شعری ایک ایسا ارتقا ہے جس کی ابتدا انیسویں صدی میں ہوئی۔ اس نے اپنے تصور 'روایت' اور 'کلاسیک' کے ذریعہ اس کی تشریح کی جس سے تسلسل اور نظم و ضبط کے تعلق سے ایلیٹ کی دل چسپی کا اظہار ہوتا ہے۔ ایلیٹ کا تصور نیو کلاسیکل دور اور انیسویں صدی کے درمیان جو تضاد موجود ہے اسے دور نہیں کرتا۔ البتہ یہ ایسا امتزاج و اختلاط (Synthesis) ہے جو دونوں سے بالاتر ہے۔ ہم عصر تنقید کے لیے یہ کس اعتبار سے اہم ہے؟ نظریاتی تارسو لے تنقیدی نقطہ ہائے نظر اور Performance کے اعتبار سے ہم عصر نقادوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: (1) ایک گروہ وہ جو شاعری کو محض 'علم' یا علم کا 'وسیلہ' قرار دیتا ہے۔ اس کا زور 'موضوع اور مواد' پر ہوتا ہے۔ (2) دوسرے گروہ کے نزدیک شاعری 'محض زبان و اسلوب' ہے۔ اس گروہ کا زور 'میڈیم' پر صرف ہوتا ہے۔ مختلف تاریخی و سوانحی نقاد اور وہ نقاد جو شاعری کی کسی فلسفہ، نظریہ یا نفسیات کے پیش نظر ترجمانی کرتے ہیں وہ پہلے گروپ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ نقاد جو زبان، اسلوب اور لسانی تجزیہ پر زور دیتے ہیں وہ دوسرے گروپ سے وابستہ ہیں۔ ہربرٹ ریڈ اور رچرڈز پہلے گروہ کی نمائندگی کرتے ہیں تو برطانیہ اور امریکہ کے تمام وہ نقاد جو 'نئے نقاد' کہلاتے ہیں۔ وہ دوسرے گروہ کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ یہ دونوں گروہ اپنے رویہ اور نظریہ کے اعتبار سے یک طرفہ ہیں۔ ایک کا زور شاعری کے مواد پر صرف ہوتا ہے دوسرے کا اسلوب پر۔ ایلیٹ مقابلۃً ایک صحت مند (Contrast) پیش کرتا ہے۔ ایلیٹ کا نظریہ شاعری بڑا جامع ہے۔ وہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہے۔ وہ شاعری کے کسی خاص عنصر کو بے جا اہمیت نہیں دیتا چاہے وہ لسانی ہو، جذباتی ہو یا تصوراتی۔ وہ بار بار مکمل نظم کے مطالعہ و تجزیہ پر زور دیتا ہے جس میں خیال و جذبہ دونوں پنہاں ہوتے ہیں۔

ایلیٹ کی تھوڑی بہت ہمدردی 'نئے نقادوں' سے ضرور تھی۔ لیکن وضاحتی و لسانی تجزیہ عموماً تجزیہ برائے تجزیہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات اس قسم کا تجزیہ کسی نظم کو معمہ بنا دیتا ہے۔ ایلیٹ اسے 'لیموں نچوڑ مکتب تنقید' (The lemon squeezer school of criticism) کا نام دیتا ہے۔ ایلیٹ کی تنقید ایک قسم کی تنبیہ ہے۔ ایلیٹ کا نظریہ شعری شاعری کے موضوعی یا لسانی پہلو پر بے جا زور کے خلاف ایک زبردست صدائے احتجاج ہے۔ ایلیٹ کے بیانات نہ جمالیات کے تمام مسائل کا حل پیش کرتے ہیں اور نہ ہر دور میں کسی کی تسکین کا مکمل سامان بن سکتے ہیں۔ اس کے نظریہ کا ایک محدود مقصد ہے۔ یہ مقصد ہمارے نظریہ عمل میں اعتدال پیدا کرنا اور تصور شاعری کو اس کی تمام رعنائیوں کے ساتھ زندہ رکھنا ہے۔ ایلیٹ کا یہی ایک کارنامہ کہ اس نے شعریات میں دل چسپی زندہ رکھنے میں بڑی مدد دی۔ جدید تنقید کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کارنامہ ایسا بلند و عظیم مینارۂ نور ہے جس کی ضیا پاش کرنوں سے مستقبل کی نسلیں اپنے تخیل شعری کو غسل دیتی رہیں گی۔

○

(شب خون، اپریل 1973)

حواشی

1. شمس الرحمٰن فاروقی، لفظ و معنی، ص 166
2. Focus Three, Ed. B.Rajan P.1:9
3. T.S. Eliot: A Selected Critique, Ed. L.Unger P.57
4. The Literary Critics, by G.Watson P.178
5. The Use of Poetry and the Use of Criticism, by T.S. Eliot P.20,46
6. مقدس بن ص 10
7. The Use of Poetry & the Use of Criticism P.30
8. (Ibid)
9. The Use of Poetry & the Use of Criticism P.26
10. مقدس بن ص 271
11. To Criticize the Critic P.29
12. مقدس بن ص 287
13. The Use of Poetry & the Use of Criticism P.136
14. مقدس بن ص 258
15. ایضاً ص 257
16. ایضاً ص 135
17. ایضاً ص 10
18. ایضاً ص 93
19. مقدس بن ص 58
20. روایت اور انفرادی صلاحیت
21. تمہید ازرا پاؤنڈ کے منتخب مضامین ص 19

آئی۔اے۔ رچرڈز/جمیل جالبی

سائنس اور شاعری

(1926)

"شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادے کے زیر اثر آ کر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی ساتھ چھوڑ رہے ہیں لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے۔" (میتھیو آرنلڈ)

پہلا باب: عام صورت حال

فی زمانہ انسان کا مستقبل اتنا روشن نہیں ہے کہ وہ اسے بہتر بنانے کا کوئی ذریعہ بھی اپنے ہاتھ سے جانے دے۔ اس نے حال ہی میں اپنے رسم و رواج اور طرز زندگی میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ کچھ ارادتاً اور کچھ اتفاقاً۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ ایسی دوررس تبدیلیاں بھی آئی ہیں کہ مستقبل قریب میں یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی تشکیل نو کر دیں گی۔ اپنے ماحول کے ساتھ ساتھ انسان بھی بذات خود بدل رہا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ ماضی میں بھی بدلا ہے لیکن شاید اتنی تیزی سے وہ پہلے کبھی نہیں بدلا۔ اس کا ماحول نفسیاتی، معاشی، سماجی اور سیاسی

خطرات کو جلو میں لیے، اتنی تیزی کے ساتھ، ایک دم سے شاید اس سے پہلے اس طرح کبھی نہیں بدلا۔ تبدیلیوں کا اس طور پر اچانک آنا ہمارے لیے خطرے کی بات ہے۔ انسانی فطرت کچھ اس طرح بنی ہے کہ وہ تبدیلیوں کی مزاحمت کرتی ہے۔ ہم اس وقت زبردست خطرے سے دوچار ہوتے ہیں اگر ہمارے کچھ طور طریقے تو بدل جائیں لیکن دوسرے طریقے، جو ان تبدیلیوں کے ساتھ بدلنے چاہئیں تھے، اسی طرح باقی رہیں۔

ہزاروں سال پرانی عادتیں آسانی کے ساتھ نہیں چھوڑی جا سکتیں۔ بالخصوص جب وہ ہماری فکر، ہمارے عقیدہ کی عادتیں ہوں اور جب کہ وہ بدلتے ہوئے ماحول سے متصادم بھی نہ ہو رہی ہوں اور کھلے بندوں ہمیں نقصان یا تکلیف بھی نہ پہنچا رہی ہوں۔ تاہم نقصان بہت زیادہ ہو سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ ہم اس نقصان سے واقف نہ ہوں۔ 1590 سے پہلے کسی شخص کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ پتھر کے بارے میں، جب وہ اوپر سے نیچے گرتا ہے، ہمارے خیالات کتنے غلط ہیں! لیکن جب گلیلیو نے اس راز کا انکشاف کیا تو جدید دنیا کو اصل حقیقت کا پتہ چلا۔ 1800 سے پہلے، صفائی کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنے والے صرف چند خبطیوں کو ہی یہ بات معلوم تھی کہ صفائی کے عام روایتی طریقے خطرناک حد تک ناکافی ہیں۔ جب سے لسٹر نے نئی تبدیلیوں کی اہمیت واضح کی ہے، بچوں کی مدت عمر کا اوسط اب تقریباً تیس سال بڑھ گیا ہے۔ سر رونالڈ روس سے پہلے کسی کو بھی یہ معلوم نہیں تھا کہ ملیریا کا تعلق مچھر سے ہے۔ اگر یہ بات 100 میں دریافت ہو جاتی تو شاید رومن سلطنت آج تک باقی رہتی۔

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے کسی شعبے میں بھی ہم وثوق کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ باتیں، جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں، ہمارے اور ہمارے بچوں کے لیے بھی مفید ہیں۔ اسی کے ساتھ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ ہمارے خیالات، شاعری جیسے موضوع کے بارے میں بھی، جس کی عملی اہمیت بظاہر بہت کم ہے، ممکن ہے خطرناک حد تک غیر صحیح ہوں۔ یقیناً یہ بات چونکا دینے والی ہے کہ ہمارا انداز فکر، جیسے ہمارے دوسرے معاملات ہیں، تقریباً ویسا ہی ہے جیسا آج سے پانچ ہزار سال پہلے تھا۔ صرف سائنسی علوم کو اس سے مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔ سائنسی علوم سے باہر — اور ہماری بیشتر فکر سائنسی علوم کے دائرہ اثر سے باہر ہے — ہم زیادہ تر اسی انداز میں سوچتے ہیں جس انداز سے سو یا دو سو نسلیں پہلے ہمارے اسلاف سوچتے تھے۔ یہی بات یقیناً شاعری کے مروجہ نظریات کے بارے میں بھی کہی

جا سکتی ہے۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ شاعری کے بارے میں ہمارے خیالات بھی ویسے ہی غلط ہوں جیسے پرانے زمانے کے بیشتر خیالات اب غلط ثابت ہو چکے ہیں۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ مستقبل کے انسان کو ہماری اپنی بیوقوفی اور مجہولیت کی وجہ سے ہماری زندگی مسلسل ایک عذاب معلوم ہو کہ ہم ایسے خیالات کو مانتے اور پھیلاتے ہیں جو بے بنیاد ہیں اور جن کا اطلاق کسی بھی چیز پر نہیں ہو سکتا۔

عام تعلیم یافتہ آدمی زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے اور یہ ایک غیر معمولی اور اہم تبدیلی ہے اور شاید یہ اس وجہ سے ہے کہ اس کی زندگی زیادہ پیچیدہ اور اس کی خواہشات اور ضرورتیں زیادہ متنوع ہوتی جا رہی ہیں۔ جیسے جیسے وہ زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے ویسے ویسے اب وہ بغیر سوچے سمجھے رسم و رواج کی اطاعت کرنے پر راضی نہیں ہو سکتا۔ وہ خود سوچنے پر مجبور ہے اور اگر اس کی سوچ کسی نتیجے پر پہنچے بغیر پریشانی کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ اس دشوار کام کی بے حساب مشکلات ہیں۔ آج معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنا ڈاکٹر جانسن کے زمانے سے کہیں زیادہ مشکل ہے حالانکہ جیسا کہ بوزویل نے لکھا ہے کہ یہ کام اس زمانے میں بھی کافی مشکل تھا۔

معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ صرف عقل کے مطابق زندگی بسر کی جائے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ ساری صورتِ حال کو سمجھ کر اس طرح زندگی بسر کی جائے کہ عقل اس کی تصدیق کرے۔ اور ساری صورتِ حال کا سب سے اہم حصہ، جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے، ہماری اپنی ذات ہے، ہمارے اپنے وجود کی نفسیاتی ساخت ہے۔ جیسے جیسے طبعی دنیا کے بارے میں ہمارا علم بڑھتا جاتا ہے ویسے ویسے ہم اس بات کے قائل ہوتے جاتے ہیں کہ ہمارا عام رویہ اصل حقائق کے مطابق نہیں ہے۔ اور یہ ناقابلِ عمل، فضول، بے فائدہ، خطرناک اور بے کار ہے۔ سبزیوں کو ابال کر کھانے کی عادت ہی کو لیجیے۔ ہمیں یہ بات بھی سیکھنی ہے کہ ہم غذا کو کس طرح کھائیں کہ وہ ہمارے لیے صحت بخش ثابت ہو۔ یہی بات ہم اپنے ذہن کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ بات شاعری کے بارے میں ہمارے اندازِ فکر کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ ہم ایسی صورتِ حال اور کیفیات کے بارے میں سوچتے اور بات کرتے ہیں جو سرے سے وجود ہی نہیں رکھتیں۔ ہم اپنے وجود اور اشیاء کے ساتھ ایسی صفات اور قوتوں کا ذکر کرتے ہیں جو نہ ہم میں ہیں اور نہ ان اشیاء میں۔ اسی طرح ہم ان صفات اور قوتوں کو یا تو

نظر انداز کر دیتے ہیں یا ان کا غلط استعمال کرتے ہیں کہ جو ہمارے لیے بے حد اہم ہیں۔
روز بروز انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ وہ کہاں جا رہا ہے اسے ابھی یہ بھی معلوم نہیں ہے اور نہ اس نے ابھی کوئی فیصلہ کیا ہے نتیجے کے طور پر زندگی زیادہ سے زیادہ وحشت ناک اور پریشان کن ہو گئی ہے، جسے سلیقے سے بسر کرنا بہت زیادہ دشوار ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی ذات، اپنی فطرت کی طرف رجوع کر رہا ہے... کیونکہ زندگی کے بارے میں معقول رویہ اختیار کرنے کی طرف پہلا قدم یہ ہے کہ فطرتِ انسانی کو زیادہ سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جائے۔
یہ بات پہلے سے تسلیم کی جا چکی ہے کہ اگر علمِ نفسیات میں اس سے کم ترقی کی جائے جتنی علمِ طبیعیات میں کی جا چکی ہے تو اس کے عملی نتائج غیر معمولی طور پر سامنے آئیں گے۔ پہلا 'مثبت قدم' ذہن کی سائنس میں بہت آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے لیکن اس کے اثرات یہ پڑ رہے ہیں کہ انسان کا پورا طرزِ فکر بدلنا شروع ہو گیا ہے۔

دوسرا باب: شاعرانہ تجربہ

شاعری کے بارے میں اکثر غیر معمولی دعوے کیے گئے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ کے وہ الفاظ، جن کا اس مضمون کے آغاز میں حوالہ دیا گیا ہے، اس قسم کے دعووں کی ایک مثال ہے۔ اس قسم کے دعووں کو بہت سے لوگ حیرت کی نظر سے دیکھتے ہیں یا اس رواداری کے ساتھ مسکراتے ہیں جو شائقینِ شاعری میں پائی جاتی ہے۔ فی الحقیقت اس معاملے میں زیادہ نمائندہ جدید نظریہ یہ ہوگا کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ پی کوک (Peacock) نے اپنی تصنیف 'شاعری کے چار ادوار' (The Four Ages of Poetry) میں جو نتیجہ نکالا ہے وہ زیادہ قابلِ قبول ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "ہمارے زمانے میں شاعر تہذیب یافتہ قوم میں ایک نیم وحشی کی حیثیت رکھتا ہے وہ اس زمانے میں رہتا ہے جو گزر چکا ہے۔ جس حد تک شاعری کو ترقی دی جائے گی اسی حد تک کسی مفید علم کے مطالعے کی طرف توجہ کم ہو جائے گی اور یہ افسوس ناک بات ہے کہ بہتر کاموں کے اصل دماغ ذہنی عبث کے ان کھوکھلے، بے مقصد مذاق کی مجہولیت میں (جو بظاہر اچھی معلوم ہوتی ہے) لگے ہوئے ہیں۔ شاعری ذہنی جھنکار تھی جس نے مدنی معاشرے کے بچپن میں ادراک و شعور کو بیدار کیا۔ لیکن بالغ ذہن کے لیے اپنے بچپن کے کھلونوں کو سنجیدہ کام سمجھنا ایسی ہی احمقانہ بات ہے جیسے کوئی سن رسیدہ آدمی اپنے مسوڑوں کو منجن سے صاف

کرے اور چاندی کی گھنٹیوں کی آواز سن کر سونے کے لیے ضد کرے۔" اور بھی بہت سے لوگوں
نے، جن میں سے ایک کیٹس بھی تھا، زیادہ افسوس کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا کہ سائنس کی
ترقی کا لازمی اثر یہ ہوگا کہ وہ شاعری کے امکانات کو ختم کر دے گی۔

اس معاملے میں حق کیا ہے؟ شاعری کے بارے میں ہمارے اندازے کو سائنس کیسے اور
کہاں تک متاثر کرے گی؟ اور خود شاعری اس سے کیسے متاثر ہوگی؟ ماضی میں جو حد درجہ اہمیت
شاعری کو دی گئی وہ ایک ایسی بات ہے جس کے وجوہ کو ہمیں تلاش کرنا چاہیے۔ خواہ اس کے بعد
ہم اسی نتیجے پر کیوں نہ پہنچیں کہ وہ اہمیت صحیح تھی یا نہیں؟ در خواہ ہم یہ سمجھیں کہ آئندہ بھی شاعری
کو وہی اہمیت حاصل رہے گی یا نہیں؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صحیح یا غلط، شاعری کا معاملہ بڑے
اہم امور پر مبنی ہے۔ بڑے معنی خیز سوال اٹھائے بغیر ہم شاعری کے بارے میں فیصلہ کن نتائج
تک نہیں پہنچ سکتے۔ انسانی امور میں شاعری کے اعلیٰ مقام کو سمجھانے کے لیے بڑی محنت و کوشش
کی گئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کوشش سے بہت کم فیصلہ کن اور تسلی بخش نتائج نکلے ہیں۔ یہ کوئی
تعجب کی بات نہیں ہے۔ کیونکہ یہ بتانے کے لیے کہ شاعر کیسے اہم ہے پہلے یہ دریافت کرنا
ضروری ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اب تک یہ ابتدائی کام بھی نامکمل طور پر ہو سکا ہے۔ جبلت اور
جذبات کی نفسیات نے بہت کم ترقی کی تھی اور جدید سائنسی معلومات سے پہلے کے بے تکے
خیالات راستے میں حائل تھے۔ نہ تو پیشہ ور ماہر نفسیات، شاعری سے جن کو گہری وابستگی نہیں
ہوتی اور نہ اہل علم، جن کو مجموعی طور پر ذہن کے بارے میں کافی اندازہ نہیں ہوتا، اس تحقیق کے
لیے موزوں و مناسب تھے۔ تسلی بخش طور پر یہ تحقیق اسی وقت ممکن ہے جب تحقیق کرنے والے
میں نفسیاتی تجربے کی پرجوش صلاحیت ہو اور ساتھ ساتھ وہ شاعری کے علم سے بھی گہرا شغف
رکھتا ہو۔

بہترین بات یہ ہوگی کہ اس سوال سے شروع کیا جائے کہ "وسیع ترین معنی میں شاعری
کس قسم کی چیز ہے؟" اس سوال کے جواب کے بعد ہم پھر یہ سوال اٹھا سکیں گے کہ "ہم اس کا
صحیح یا غلط استعمال کیسے کر سکتے ہیں؟" اور "شاعری کو وقیع اور اہم سمجھنے کے اسباب کیا ہیں؟"

اس سلسلے میں ایک تجربہ کیجیے۔ کسی شخص کی زندگی کے دس منٹ کا تصور کیجیے اور اس کی
زندگی کی موٹی موٹی باتوں کو بیان کیجیے۔ اب اس کی زندگی کے عام ڈھانچے کو بیان کرنا ممکن
ہے اور یہ بتانا بھی ممکن ہے کہ اس کی زندگی میں کون سی باتیں اہم ہیں؟ کون سی معمولی اور ضمنی

ہیں؟ کون سی باتوں کا دار و مدار کون کون سی باتوں پر ہے؟ وہ کیسے ابھری ہیں اور اس شخص کے
آئندہ تجربے پر وہ کیسے اثر انداز ہوں گی؟ اس بیان میں یقیناً بڑے بڑے کھانچے (Gap) ہیں
لیکن پھر بھی عمومی طور پر یہ سمجھنا ممکن ہوگا کہ ایک تجربے کے سلسلے میں ذہن کیسے کام کرتا ہے اور
خود تجربہ کس قسم کے واقعات کے دھارے سے وجود میں آتا ہے؟

ایک نظم ایک ایسا ہی تجربہ ہوتی ہے مثلاً ورڈز ورتھ کی نظم 'ویسٹ منسٹر برج' یہ وہ تجربہ ہے
جو صحیح قسم کے پڑھنے والے کو اس وقت حاصل ہوتا ہے جب وہ شعر پڑھتا اور ان پر غور کرتا ہے۔
انسانی امور میں شاعری کے مقام اور مستقبل کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ
اس تجربے کا عمومی ڈھانچہ کیا ہے؟ اس تجربے کو حاصل کرنے کے لیے ہمیں چاہیے کہ نظم کو آہستہ
آہستہ، لیکن بہتر ہے کہ بآواز بلند پڑھیں، تاکہ ہر رکن کو اپنا اثر قائم کرنے کا وقت مل جائے۔
پہلے اس نظم کو تجربے کے طور پر پڑھیں اور اپنی آواز کے لہجے کو بدل کر اسے دوبارہ پڑھیں،
یہاں تک کہ ہمیں یقین ہو جائے کہ ہم نے اس کے وزن اور رنگ کو جس حد تک اپنی گرفت میں
لے سکتے تھے، پورے طور پر گرفت میں لے لیا ہے اور ہم اس بات کی پرواہ نہ کریں کہ ہمارا اس
طرح پڑھنا دوسروں کو بھی پسند آئے گا یا نہیں، لیکن خود ہمیں یقین ہو جائے کہ اسے کس طرح
پڑھنا چاہیے۔

استعارہ کی زبان میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہمیں چاہیے کہ اس تجربے کا تجزیہ، جو ہمیں نظم
پڑھنے سے حاصل ہو، ہم اس کی تہہ کے اندر اتر کر کریں۔ سطح کی حیثیت تو آنکھ کے پردے پر
چھپے ہوئے الفاظ کے ایک نقش کی سی ہے۔ سطح تو صرف ایک تحریک، ایک شورش پیدا کرتی ہے
جس کا ہمیں، جیسے جیسے وہ گہری ہوتی جائے، تعاقب کرنا چاہیے۔

پہلی چیز جو سامنے آئے گی (اگر یہ نہ آئے تو سمجھنا چاہیے کہ آپ کا تجربہ ادھورا اور ناکافی
ہے) وہ ذہن کے کان میں الفاظ کی آواز یا جھنکار ہے اور ساتھ ساتھ ان الفاظ کا احساس ہے جو
خیالی طور پر ادا کیے گئے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں مل کر الفاظ کو مکمل جسم عطا کرتی ہیں۔ شاعر محض
چھپی ہوئی علامتوں سے نہیں بلکہ الفاظ کے پورے جسم، پورے وجود کی مدد ہی سے کام لیتا ہے
لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کی ہر چیز گنوا دیتے ہیں کیونکہ یہ ضروری حصے ان کی دسترس سے باہر
رہتے ہیں۔

اس کے بعد ذہن کی آنکھ میں مختلف تصویریں ابھرتی ہیں۔ الفاظ کی نہیں بلکہ ان چیزوں کی

جن کا اظہار الفاظ کر رہے ہیں، مثلاً جہازوں کی یا پہاڑیوں کی اور ان کے ساتھ ساتھ ہو سکتا ہے کہ اور بھی مختلف قسم کی تمثال (images) ذہن میں آئیں لیکن الفاظ کے تمثالی اجسام (Image-Bodies) کے برخلاف اور دوسری تمثال بہت زیادہ اہم نہیں ہیں۔ وہ لوگ جو ان تک پہنچتے ہیں ممکن ہے وہ انھیں ناگزیر سمجھیں اور ان کے لیے یہ ضروری ہوں لیکن دوسرے لوگوں کو ان کی سرے سے ضرورت ہی نہ ہو یہ وہ مقام ہے جہاں انفرادی ذہنوں کا فرق نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد وہ تحریک یا شورش جسے ہم نے تجربے کا نام دیا ہے، بڑی اور چھوٹی دو شاخوں میں تقسیم ہو جاتی ہے، حالانکہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے گہرا اندرونی تعلق رکھتے اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ درحقیقت ہم نے ان کو دو دھارے صرف سمجھانے کی آسانی کے لیے کہا ہے۔

چھوٹی شاخ کو ہم 'ذہنی دھارا' کہہ سکتے ہیں اور دوسری شاخ، جسے ہم فعال یا 'جذباتی دھارے' کا نام دے سکتے ہیں، ہماری دلچسپیوں کے 'کھیل' سے بنتی ہے۔

ذہنی دھارے کو سمجھنا خاصا آسان ہے۔ یا یوں کہیے کہ یہ خود بخود سمجھ میں آجاتا ہے لیکن دونوں دھاروں میں سے اس دھارے کی اہمیت کم ہے۔ شاعری میں اس کی اہمیت ایک 'ذریعہ' کی سی ہے۔ یہ جذباتی و فعال دھارے کو ابھارتا اور راستہ دکھاتا ہے۔ یہ خیالات سے بنتا ہے اور خیالات ایسی حقیر جامد چیز نہیں ہوتے کہ شعور میں کود کر آجائیں اور پھر نکل کر باہر چلے جائیں بلکہ یہ تو بہتے ہوئے واقعات ہوتے ہیں جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو خیالات کا مخرج ہیں۔

یہ سب کچھ کیسے ہوتا ہے ایک ایسی بات ہے جو اب تک اختلافی ہے۔

چیزوں کی طرف اشارہ کرنا یا ان کا مظہر ہونا ہی وہ کام ہے جو خیالات انجام دیتے ہیں بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس سے زیادہ کام انجام دیتے ہیں لیکن یہی وہ ہمارا اصل فریب ہے جس میں ہم مبتلا ہیں۔ اقلیم خیالات کی حیثیت ایک خودمختار حکومت کی سی نہیں ہوتی۔ ہمارے خیالات ہماری دلچسپیوں کے غلام ہوتے ہیں، حتی کہ جب وہ بغاوت کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو ایسے میں عام طور پر گڑبڑ خود ہماری دلچسپیوں میں ہوتی ہے۔ ہمارے خیالات تو اشارہ نما (pointer) کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ دراصل دوسرا فعال دھارا ہی ہے جو

ان چیزوں سے سروکار رکھتا ہے، جن کی طرف خیالات اشارہ کرتے ہیں یا جن کا وہ مظہر ہوتے ہیں۔

کچھ لوگ جو شاعری پڑھتے ہیں (اور یہ لوگ اکثر اسے بھی زیادہ نہیں پڑھتے) اس طرح کے بنے ہوتے ہیں کہ شاعری پڑھتے وقت ان میں خیالات کے ذہنی دھارے کے سوا کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ یہ کہنا شاید بیکار ہوتا کہ وہ نظم تک نہیں پہنچے۔ تجربے کے اس حصے کو باطنے سے بیان کرنا اور اسے ضرورت سے زیادہ اہمیت دینا قابل ذکر مرجحہ رجحان ہے۔ اسی سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ بہت سے لوگ شاعری کیوں نہیں پڑھتے؟

اصل میں 'فعال دھارا' ہی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اس سے ساری تحریک اور شورش کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ وہ فکر جو پیدا ہوتی ہے اس کی حیثیت اس ننھے سے بہا اور ضروری پرزے کی سی ہے جو چل تو اسی مشین سے رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ساری مشین کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ ہر تجربہ بنیادی طور پر دلچسپی یا کچھ دلچسپیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جو جھول کر واپس آتا ہے اور پھر ٹھہر جاتا ہے۔

یہ سمجھنے کے لیے کہ دلچسپی کیا ہے ہمیں چاہیے کہ ہم ذہن کو نہایت نازک طریقے پر تلی ہوئی ترازو کا ایک نظام سمجھیں۔ یہ نظام ایسا ہے کہ جب تک ہم صحت مند ہیں یہ مسلسل نشوونما پاتا رہتا ہے۔ ہر وہ کیفیت و حالت، جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، اس ترازو کے توازن میں کسی نہ کسی حد تک خلل ڈال دیتی ہے۔ وہ طریقے جن سے (خلل پڑنے کے بعد) وہ ترازو دوبارہ نیا توازن حاصل کرتی ہے دراصل وہ محرکات ہیں جن سے ہم کسی حالت یا کیفیت کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس نظام کی خاص ترازوئیں ہماری خاص دلچسپیاں ہیں۔

فرض کیجیے کہ ہم ایک مقناطیسی قطب نما کو ایک طاقتور مقناطیس کے قریب لے جائیں۔ اس کی سوئی ہمارے ساتھ ساتھ ہلتی جاتی ہے اور جب ہم کسی مقام پر ٹھہر جاتے ہیں تو اس کی سوئی بھی ایک نئی سمت میں آکر ٹھہر جاتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم اس ایک قطب نما کے بجائے چھوٹی بڑی مقناطیسی سوئیوں کا ایک ایسا نظام لے کر چلیں جس میں ایک سوئی دوسری سوئی پر اثر انداز ہوتی ہو۔ کچھ صرف اوپر نیچے کی طرف حرکت کریں، کچھ ادھر ادھر اور ہوتی آر ہو گی رہیں۔ ہمارے چلنے پر اس نظام میں جو حرکت پیدا ہو گی وہ بہت پیچیدہ ہو گی۔ لیکن ہر مقام پر جہاں ہم اسے رکھیں گے، ایک صورت ایسی ضرور پیدا ہو گی کہ جب سب سوئیاں آخر میں ایک خاص عالم میں آکر ٹھہر جائیں گی اور سارے نظام کا ایک عام توازن یا ٹھہراؤ قائم ہو جائے گا

والے راستے ہیں۔ بعض اوقات یہ بہت آسانی سے نظر انداز ہو جاتے ہیں مگر ایک سیدھی سادی سی بات پر غور کیجیے۔ مثال کے طور پر ہنسی کے دورے کو لیجیے جسے آپ لازمی طور پر اس وقت دبانے یا چھپانے پر مجبور ہو جاتے ہیں جب آپ کسی گرجا یا کسی سنجیدہ محفل میں ہوتے ہیں۔ آپ کوشش کرتے ہیں کہ آپ نہ ہنسیں۔ محدود محرکات کی سرگرمیوں اور دباؤ پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ وہ زیادہ نازک، لطیف اور وسیع محرکات بھی، جو ایک نظم ہمارے سامعہ پیدا کرتی ہے، اسی اصول پر مبنی ہوتے ہیں۔ وہ عام طور پر ظاہر نہیں ہوتے۔ وہ کھل کر سامنے نہیں آتے اس لیے کہ وہ بہت پیچیدہ ہوتے ہیں۔ جب وہ آپس میں توازن پیدا کر کے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ایک مربوط اکائی کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں تو مخصوص ضرورتیں پوری کر سکتے ہیں۔ ایک پورے طور پر بنتے و مکمل آدمی میں، عمل کے لیے تیار ہونے کی حالت، عمل کی جگہ لے لے گی جب کہ عمل کے لیے مناسب صورتِ حال موجود نہیں ہوتی۔ شاعری کی بنیادی خصوصیت، اور دوسرے فنون کی طرح، یہ ہے کہ یہاں بھی مناسب صورتِ حال موجود نہیں ہوتی۔ ہم اسٹیج پر ہیملٹ کو نہیں بلکہ اداکار کو دیکھتے ہیں۔ عمل کی اس طرح کی آمادگی ہمارے حقیقی طرزِ عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔

غرض کہ تجربہ کا یہی اصل خاکہ ہے۔ آنکھ کے پردے پر نشانات جن کو ضرورت کا نظام اپنے تصرف میں لے آتا ہے (یاد رکھیے کہ دن بھر میں کتنے ہی تاثرات ہماری توجہ کو اس لیے مبذول نہیں کرا پاتے کیونکہ ہماری کوئی دلچسپی ان سے وابستہ نہیں ہوتی)۔ پھر محرکات کا بڑے پیمانے پر شورش میں آنا، جس کی ایک شاخ 'خیالات' یعنی الفاظ کے معنی ہیں، جس کی دوسری شاخ ایک جذباتی جواب یا ردِ عمل ہے، جو رجحانات کو پروان چڑھاتا ہے یعنی عمل کے لیے تیار کرتا ہے خواہ وہ عمل وجود میں آئے یا نہ آئے۔ دونوں شاخوں میں ایک دوسرے سے گہرا تعلق ہے۔

اب ہمیں ان رشتوں کو زیادہ غور سے دیکھنا چاہیے۔ یہ بات بظاہر عجیب معلوم ہوتی ہے کہ ہم خیالات کو باقی ردِ عمل کا حاکم اور سبب نہیں بناتے۔ ایسا کرنا فی الحقیقت روایتی نظریات کی فاحش غلطی ہے۔ انسان ان صفات پر زور دیتا ہے جو اسے بندر سے ممتاز کرتی ہیں اور ان میں سے بھی، خاص طور پر وہ صفات، جو اس کی ذہنی صلاحیتوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ گو یہ اہم ضرور ہیں لیکن انھیں وہ درجہ دے دیا گیا ہے جس کی وہ مستحق نہیں ہیں۔ ذہن دلچسپیوں کا ذیلی ہے۔

ایک ایسا ذریعہ، جس سے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ آپس میں توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ انسان کسی طرح بھی ابتدائی طور پر ذہانت کا نام نہیں ہے۔ وہ تو دلچسپیوں کا ایک نظام ہے۔ ذہانت انسان کی مدد کرتی ہے مگر اس کی روحِ رواں نہیں ہے۔

ایک حد تک اس فطری غلطی کی وجہ سے اور ایک حد تک اس لیے کہ ذہنی کاموں کا مطالعہ زیادہ آسان ہوتا ہے، دماغ کے عمل کی ساری روایتی تحلیل الٹ دی گئی ہے۔ اسی لیے ان مشکلات کے علاج کے لیے، جو اس غلطی سے وابستہ ہیں، شاعری کو مستقبل میں زیادہ اہمیت حاصل ہوگی۔ لیکن آیئے ہم شاعرانہ تجربے پر زیادہ توجہ سے غور کریں۔

اوّلاً یہ کہ شاعری پڑھنے کے لیے لفظوں کو تخیل میں آئی ہوئی پوری آواز اور پورا جسم دینا کیوں ضروری ہے، یہ کہنے سے کیا مطلب ہے کہ شاعر اسی صورت اور جسم سے کام لیتا ہے۔ جواب یہ ہے کہ اس سے قبل کہ الفاظ ذہنی طور پر سمجھ میں آئیں اور خیالات، جن کی وہ تشکیل کرتے ہیں، سمجھ میں آئیں، الفاظ کی نقل و حرکت اور صورت ہماری دلچسپیوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہیں۔ یہ کیسے ہوتا ہے؟ ایک ایسا معاملہ ہے جو ابھی تک کامیابی کے ساتھ طے نہیں ہو سکا ہے لیکن یہ بات کہ ایسا ہوتا ہے شاعری کا کوئی حساس قاری اس بات پر شک نہیں کر سکتا۔ کافی مقدار میں شاعری، یہاں تک کہ عظیم شاعری، موجود ہے (مثلاً شیکسپیئر کے گیت اور ان سے ذرا مختلف سوئن برن کی بہترین شاعری کا بڑا حصہ) جس میں الفاظ کے معنی کو بغیر کسی نقصان یا کمی کے تقریباً نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ شاید یہ کام بغیر توجہ و کاوش کے نہیں ہوتا حالانکہ بعض اوقات ایسا کرنے میں فائدہ ہے لیکن یہ بات، کہ الفاظ کے معنی سمجھنے کی اضافی اہمیت ('پہلے' اور 'بعد' کے براؤننگ کا مقابلہ کر کے دیکھ لیجیے) بدلتی رہتی ہے، ہمارے موجودہ مقصد کے لیے کافی ہے۔

قریب قریب ساری شاعری میں لفظوں کی آواز اور احساس، جس کو عموماً نظم کی ہیئت کا نام دیا جاتا ہے تاکہ اسے 'مواد' سے ممیز کیا جا سکے، پہلے اثر کرتا ہے اور الفاظ کے معنی اس بات سے لطیف طریقے پر متاثر ہوتے ہیں۔ زیادہ تر الفاظ، اپنے سیدھے سادے معنی کے لحاظ سے، مبہم ہوتے ہیں اور خاص طور پر جب وہ شاعری میں استعمال ہوتے ہیں۔ ہم انھیں، اپنی مرضی کے مطابق، مختلف معنی دے سکتے ہیں۔ وہ معنی جو ہم انھیں دیتے ہیں یقیناً ایسے ہوتے ہیں جو ان محرکات کے لیے نہایت موزوں ہوتے ہیں جو نظم کی ہیئت کے ذریعے حرکت میں آتے ہیں۔ یہی بات عام گفتگو میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ جو کچھ کہا جاتا ہے اس کے خالص منطقی معنی کے

لفظ سے نہیں بلکہ آواز کے لہجے اور موقع و محل کے مطابق۔ اور یہ وہ ہیں جن سے ہم معنی پیدا کرتے ہیں۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ سائنس ان اجزا کو کامیابی کے ساتھ رد کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ہم سائنس داں پر اس لیے اعتماد کرتے ہیں کہ وہ اپنی بات کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ وہ اپنی بات کو فصاحت و بلاغت سے بیان کرتا ہے۔ درحقیقت ہم اس وقت اس پر اعتبار نہیں کرتے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے انداز، اپنے طرز سے ہمیں متاثر کر رہا ہے۔

الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے۔ متعین خیالات ضرور آتے ہیں مگر اس لیے نہیں کہ الفاظ اس طرح منتخب کیے گئے ہیں کہ منطقی طور پر ایک کے سوا باقی سب امکانات ختم ہو گئے ہیں۔ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے کہ انداز یا طرز، آواز کا لہجہ، تال، لے اور اس کا وزن ہماری دلچسپیوں پر اثر کرتے ہیں اور ان کے لاتعداد امکانات میں سے صرف موزوں و مخصوص خیال کو، جس کی انھیں ضرورت ہے، منتخب کر لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ بیانات اکثر نثری بیانات سے زیادہ صحیح و موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ منطقی اور سائنسی طریقے پر استعمال کی جانے والی زبان کسی منظر یا کسی چہرے کو بیان نہیں کر سکتی۔ ایسا کرنے کے لیے اسموں کا ایک عجیب و غریب نظام بنانا ہوگا جس کے ذریعے معنی کے مختلف فرق اور باریکیوں کو اور مخصوص و موزوں صفات کو بیان کیا جا سکے۔ چونکہ ان چیزوں کے لیے نام موجود نہیں ہیں اس لیے دوسرے ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب کوئی شاعر، رسکن یا ڈی کوئنسی کی طرح، نثر لکھتا ہے تو وہ پڑھنے والے کو ایک لفظ، ایک ترکیب یا ایک جملے کے لاتعداد مختلف اور ممکن معنی میں سے، مخصوص معنی کا انتخاب کرنے پر مائل کرتا ہے۔ جن ذرائع سے وہ ایسا کرتا ہے وہ لاتعداد اور متنوع ہیں۔ ان میں سے کچھ کا اوپر ذکر ہو چکا ہے مگر جس طرح شاعر انھیں استعمال کرتا ہے وہ شاعر کا اپنا راز ہے اور ایک ایسی چیز ہے جسے سکھایا نہیں جا سکتا۔ شاعر جانتا ہے کہ اسے کیسے کیا جائے لیکن وہ خود بھی نہیں جانتا کہ یہ کیسے ہو جاتا ہے؟

شاعری کی کم اہمیت اور اس کے بارے میں غلط فہمی کی خاص وجہ یہ ہے کہ ہم اس میں 'خیال' کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ہم زیادہ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ خیال سب سے اہم چیز نہیں ہے اگر ہم ایک لمحے کے لیے قاری کے بجائے خود شاعر کے تجربے پر غور کریں۔ آخر شاعر نے یہی الفاظ کیوں استعمال کیے؟ دوسرے الفاظ کیوں استعمال نہیں کیے؟ اس لیے

نہیں کہ یہ الفاظ خیال کے تواتر کی ترجمانی کرتے ہیں جس کا وہ ابلاغ کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ ایک نظم کیا کہتی ہے بلکہ وہ کیا ہوتی ہے؟ شاعر سائنس داں کی طرح نہیں لکھتا۔ وہ ان الفاظ کو اس لیے استعمال کرتا ہے کیونکہ وہ دلچسپیاں، جو اس صورتِ حال سے پیدا ہوتی ہیں، مل کر ان الفاظ کو بالکل اسی شکل میں اس کے شعور میں داخل کرتی ہیں تاکہ وہ اپنے سارے تجربے کو منظم و مستحکم کر کے اپنے قبضے میں لا سکے۔ تجربہ بذاتِ خود (محرکات کا مد و جزر جو ذہن میں اٹھ رہا ہے) الفاظ کے مخرج اور قانونِ منظوری کا درجہ رکھتا ہے۔ الفاظ بذاتِ خود، مخصوص تصورات یا افکار کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ وہ تو اسی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں، حالانکہ اکثر اس قاری کو، جو غلط طریقے پر کسی نظم سے رجوع کرتا ہے، یہ دوسری اشیاء کے بارے میں آراء کا ایک سلسلہ معلوم ہوتا ہے لیکن ایک مناسب قاری کے لیے الفاظ — اگر وہ واقعتاً تجربے کی کوکھ سے پیدا ہوئے ہیں اور محض لسانی عادت سے یا اثر قائم کرنے کی خواہش سے یا مصنوعی غور و فکر سے، نقل یا پیروی سے، غیر متعلق جدت سے یا کسی اور ناکامی کی وجہ سے، جو زیادہ تر لوگوں کو شاعری سے روکتی ہے، پیدا نہیں ہوئے ہیں — الفاظ اس کے ذہن میں وہی دلچسپیاں پیدا کریں گے اور کچھ دیر کے لیے وہی صورتِ حال، وہی حالت اور وہی ردِعمل پیدا کریں گے جن سے شاعر گزر رہا تھا۔

ایسا کیوں ہوتا ہے یہ اب بھی ایک سربستہ راز ہے۔ محرکات کا ایک غیر معمولی اور پیچیدہ مجمع، الفاظ کو یکجا کر دیتا ہے۔ پھر دوسرے ذہن میں یہ معاملہ ایک حد تک خود کو الٹ دیتا ہے اور الفاظ محرکات کا ویسا ہی مجمع وجود میں لے آتے ہیں۔ الفاظ، جو ابتدا میں تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں، دوسری دفعہ میں ویسے ہی تجربے کا سبب بنتے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک عجیب چیز واقع ہوتی ہے۔ ابلاغ کے باہر کسی چیز سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ بیان بھی پورے طور پر صحیح نہیں ہے۔ الفاظ، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، ایک پہلو سے صرف و محض نتیجہ اور دوسرے پہلو سے صرف و محض سبب نہیں ہیں۔ دونوں صورتوں میں وہ اس تجربے کا حصہ ہیں جو انھیں ایک ساتھ باندھ دیتا ہے اور جو اسے ایک متعین ارتکاز دیتا ہے اور اسے غیر مربوط محرکات کی ابتری سے بچا لیتا ہے۔ میکڈوگل کے الفاظ میں انھیں محرکات کے اس مخصوص مزاج کی 'کنجی' کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح غور کرنے سے یہ بات کم تعجب خیز رہ جاتی ہے کہ وہ، جو کچھ شاعر دیکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ اس تجربے کو قاری کے ذہن میں بھی منتقل کر دے۔

تیسرا باب: کیا چیز وقیع ہے؟

ہم اس موضوع پر کہ نظم کیا چیز ہے اور شاعرانہ تجربے کا عام ڈھانچا کیا ہے کافی بحث کر چکے ہیں۔ اب ہمیں اس سے آگے چلنا چاہیے۔ سوال یہ ہے کہ "اس کا فائدہ کیا ہے؟" "یہ کیوں اور کیسے وقیع ہے؟"

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہی جا سکتی ہے کہ شاعرانہ تجربات بھی دوسرے اور تجربات کی طرح ہی وقیع ہوتے ہیں۔ انھیں بھی انھی معیاروں سے جانچنا چاہیے۔ یہ معیار کیا ہیں؟

اس ضمن میں غیر معمولی طور پر اختلافی خیالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بڑی فطری بات ہے کیونکہ خود اس بارے میں کہ تجربہ کیا ہے مختلف خیالات پیش کیے جا چکے ہیں۔ اچھے اور برے تجربات کے سلسلے میں اختلاف کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم خود تجربے کو کیا سمجھتے ہیں؟ جیسے علم نفسیات میں فیشن بدلے ہیں ویسے ہی انسان کے اخلاقی نظریات میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب انسان ایک سیدھی سادی ابدی روح کو بنیادی چیز سمجھتا تھا اور نیکی کے معنی یہ تھے کہ خالق کی مرضی یا حکم کے مطابق چلا جائے۔ بدی کے معنی اس سے بغاوت کے تھے۔ جب ذہنِ انسانی میں مناسبتیں تلاش کرنے والے (Associationist) ماہر نفسیات نے روح کی جگہ ہیجان، سنسنی اور تمثالوں (images) کے مجمع کو دے دی، نیکی کی جگہ لطف و مسرت نے اور بدی کی جگہ دکھ تکلیف نے لے لی اور اسی طرح اور دوسری تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ تبدیلیوں کی تاریخ کو پیش کرنے کے لیے ایک طویل باب لکھنے کی ضرورت ہے۔ اب جب کہ ذہن جسے دلچسپیوں کا نظام مانا جاتا ہے، آخر اس کی رو سے نیکی اور بدی میں کیا فرق ہوگا؟

یہ فرق آزاد اور مسرفانہ تنظیموں اور زندگی کی وسعت اور تنگی کا فرق ہے۔ کیونکہ اگر ذہن دلچسپیوں کا نظام ہے اور اگر تجربہ ان کا کھیل ہے تو کسی تجربے کی قدر و قیمت کا فرق صرف درجے کا فرق رہ جاتا ہے جس درجے تک ذہن، اس تجربے کے ذریعے، پہنچ کر مکمل توازن حاصل کرتا ہے۔

یہ پہلا اندازہ ہے لیکن اسے بڑھانے اور مزید بیان کرنے کی ضرورت ہے تاکہ یہ اندازہ قابل قبول نظریہ بن سکے۔ آیئے دیکھیں یہ ترمیمات ہمیں کہاں تک لے جاتی ہیں؟

کسی شخص کی زندگی کے ایک گھنٹے کو سامنے رکھیے۔ اس میں لاتعداد امکانات نظر آئیں

گے۔ ان میں سے کون کون سے امکانات بروئے کار آ سکتے ہیں، اس کا انحصار دو خاص عوامل پر ہے اولاً بیرونی صورت حال جس میں وہ رہتا ہے، اس کا ماحول جس میں وہ دوسرے لوگ بھی شامل ہیں، جن سے وہ تعلق میں آتا ہے اور ثانیاً اس کا نفسیاتی روپ۔ ان میں سے پہلی یعنی بیرونی صورت حال کو اکثر زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے صرف یہ غور کرنا ہے کہ کیسے مختلف لوگ، جب کہ وہ قریب قریب ایک ہی صورت حال میں ہوتے ہیں، کیسے مختلف تجربات سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک صورت حال جو ایک کے لیے بالکل غیر دلچسپ ہو، دوسرے کے لیے انتہائی دلچسپ ہو سکتی ہے۔ فرد ساری کی ساری صورت حال سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اس صورتِ حال کی صرف چند چیزوں کے انتخاب سے متاثر ہوتا ہے اور عموماً چند ہی لوگ ایک سا انتخاب کرتے ہیں۔ اس انتخاب کا فیصلہ بھی فرد کی دلچسپیوں کا نظام کرتا ہے۔

اختصار کی خاطر یہ مانتے ہوئے کہ جو کچھ اس ایک گھنٹے کے دوران ہوتا ہے نہ ہمارے فرض کیے ہوئے انسان کی زندگی پر مزید نتائج مرتب کرتا ہے اور نہ کسی اور شخص کی زندگی پر۔ گھنٹہ بجتے ہی اس کا فرضی وجود بھی ختم ہو جائے گا (مگر اپنے مقصد کے لیے ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ وہ یہ بات نہیں جانتا) اور کوئی شخص بھی، جو کچھ وہ ایک گھنٹے میں سوچتا، محسوس کرتا یا عمل کرتا ہے، اس سے ذرا سا بھی بہتر یا بدتر نہیں ہو جاتا۔ اب ایسے میں ہم کیا کہیں گے کہ اس کے لیے کیا کرنا بہتر ہوگا؟

ہمیں اس انسان کی بیرونی صورت حال یا اس کے کردار کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ایسا کیے بغیر بھی ہم اپنے سوال کا عمومی جواب دے سکتے ہیں۔ انسان میں مخصوص اور متغیر جبلتیں ہوتی ہیں جو اس کے ماضی کی تاریخ، جس میں اس کا ورثہ بھی شامل ہے، نتیجہ ہوتی ہیں۔ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو وہ نہیں کر سکتا لیکن جسے دوسرے کر سکتے ہیں اور بہت سی چیزیں جنھیں وہ اس صورت حال میں تو نہیں کر سکتا، لیکن جنھیں وہ دوسری صورت حال میں کر سکتا ہے لیکن اس مخصوص آدمی کو اس مخصوص صورت حال میں رکھ کر دیکھیے تو ہمارا سوال یہ ہوتا ہے کہ کون سے امکانات، جو اس کے سامنے موجود ہیں، بمقابلہ دوسرے امکانات کے، اس کے لیے بہتر ہوں گے؟ ایک ہمدرد ناظر کی حیثیت سے ہم اسے کیسی زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھنا پسند کریں گے۔

دکھ درد کو الگ کرتے ہوئے ہم شاید اس بات سے اتفاق کریں کہ اس فرضی شخص کے لیے

سستی یا بے حسی کی حالت کا انتخاب سب سے خراب انتخاب ہوگا۔ کامل بے حسی، افسردگی، مردہ دلی سب سے افسوس ناک منظر ہوگا اور غیر ضروری طور پر یہ سوچا جائے کہ جب وقت آئے گا اور گھنٹہ بجے گا تو کیا ہوگا؟ اس بات کے پیش نظر شاید ہم اتفاق کریں کہ اس سلسلے میں بہترین انتخاب، بے حسی کی حالت کے برخلاف، کوئی اور چیز ہوگی یعنی بھرپور، انتہائی پرجوش، انتہائی فعال اور کامل ترین قسم کی زندگی۔

اس قسم کی زندگی وہ ہے جو امکانی حد تک 'مثبت' دلچسپیوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ ہم جتنی دلچسپیوں کو چھوڑ سکتے ہیں۔ ایسے میں ہمیں یقیناً اپنے دوست پر ترس آئے گا اگر وہ اپنے اس قیمتی گھنٹے میں سے ایک منٹ کے لیے بھی خوفزدہ یا مایوس ہو جائے۔

مگر یہی سب کچھ نہیں ہے۔ یہی بات کافی نہیں ہے کہ بہت سی دلچسپیاں حرکت میں آئیں۔ اس سے بھی زیادہ ایک اہم بات قابل توجہ ہے: "دیوتا، روح کا اضطراب اور شورش نہیں بلکہ گہرائی پسند کرتے ہیں۔" دلچسپیاں ضرور حرکت میں آئیں اور حرکت میں رہیں لیکن ان کے درمیان کم سے کم کشمکش ہو۔ دوسرے لفظوں میں 'ذات' کو اس طرح منظم کرنا چاہیے کہ تمام محرکات کو، جن سے مل کر وہ بنتا ہے، زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل رہے۔

اسی سطح پر لوگ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اسی سے اچھی اور بری زندگی میں فرق کیا جاسکتا ہے۔ مواقع حاصل نہ ہونے کی بہ نسبت ابتر ذہنی تنظیم، زندگی کو زیادہ برباد کرتی ہے۔ مختلف محرکات کے درمیان کشمکش وہ سب سے بڑی برائی ہے جو انسان کو مصیبت میں ڈالتی اور پریشان کرتی ہے۔

بہترین زندگی، جو ہم اپنے دوست کے لیے پسند کرسکتے ہیں، وہ ہوگی جس میں، جہاں تک ممکن ہو، اس کی ذات اپنے زیادہ سے زیادہ محرکات کے ساتھ مصروف رہے اور یہ بھی کہ اس کی سرگرمیوں کے 'ماتحت نظام' کے درمیان کم سے کم تصادم اور کم سے کم باہمی مداخلت ہو، جہاں تک ممکن ہو۔ جتنی زیادہ وہ زندگی بسر کرے اتنا ہی کم وہ اپنی ذات کی مخالفت کرے۔ یہی بہتر ہے۔ مختصراً بحیثیت ماہر نفسیات یہی ہمارا جواب ہے جسے باہر سے دیکھنے والے تجریدی طور پر حالات کو بیان کرتے ہیں اور اگر یہ پوچھا جائے کہ یہ زندگی کیسی محسوس ہوگی اور یہ کیسے بسر ہوگی؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ یہ شاعری کے تجربے کی طرح محسوس ہوگی اور اسی جیسی ہوگی۔

دو طریقے ہیں جن سے کشمکش پر غالب آیا جاسکتا ہے۔ فتح سے یا سمجھوتے سے۔ مقابلہ

کرتے ہوئے محرکات میں سے ایک کو یا دوسرے کو دبایا جاسکتا ہے یا وہ باہمی سمجھوتہ کرسکتے ہیں یا وہ ایک دوسرے کے ساتھ توازن پیدا کرکے ہم آہنگ ہوسکتے ہیں۔ ہم تحلیل نفسی کے (جو ابھی تک نفسیات کی غیر منظم سی شاخ ہے) مرہون منت ہیں جس نے کسی شدید محرک کو دبانے کے انتہائی مشکل کام کے سلسلے میں نمایاں ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دبا دیا گیا ہے تو یہ اکثر اتنا ہی فعال و سرگرم ہوتا ہے جتنا پہلے تھا مگر یہ کوئی اور صورت اختیار کرلیتا ہے، جو عام طور پر زیادہ پریشان کن قسم کی ہوتی ہے۔ مستقل قائم رہنے والا ذہنی عدم توازن، ہماری تمام تکلیفوں اور پریشانیوں کا مخرج ہے۔ اسی وجہ سے کہ دبایا ہوا کچلا زندگی کو برباد کرتا ہے۔ ہمیشہ سمجھوتے یا مفاہمت کو فتح پر ترجیح دینا چاہیے۔ وہ لوگ جو ہمیشہ خود اپنی ذات پر فتح حاصل کرتے رہتے ہیں دراصل ہمیشہ اپنی ذات کے غلام بنے رہتے ہیں۔ ان کی زندگیاں غیر ضروری طور پر تنگ اور محدود ہوتی جاتی ہیں۔ بہت سے مفکروں کے ذہن کنوئیں کی طرح ہوتے ہیں حالانکہ انھیں جھیلوں یا سمندروں کی طرح ہونا چاہیے تھا۔

بدقسمتی سے ہم میں سے بیشتر لوگ اپنی ذات میں گم ہو جاتے ہیں اور ہمارے سامنے اس کے سوا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ ہم اپنی ذات پر فتح حاصل کرنے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کرتے رہیں۔ انتشار سے بچنے کا ہمارے پاس یہی ذریعہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے محرکات میں کچھ ترتیب، کچھ تنظیم ہونی چاہیے۔ نہیں تو ہم دس منٹ بھی بغیر پریشانی یا تباہی کے نہیں رہ سکتے۔ ماضی میں روایت کی حیثیت ہر سطح کے صلح نامہ کی سی تھی جو مختلف دلچسپیوں کو ایسے حدود و اثر کے دائرے میں رکھ دیتی تھی جن کا تعلق فتح سے ہوتا تھا اور اس طرح ہماری زندگیوں کو مناسب طریقے پر ترتیب دے دیتی تھی لیکن روایت کمزور پڑ رہی ہے۔ اخلاقی حاکمیت اب عقائد سے مستحکم نہیں ہے جیسا کہ وہ پہلے تھی۔ ان کی پابندیاں اپنی قوت کھو رہی ہیں ہمیں اب کسی ایسی چیز کی ضرورت ہے جو پرانے نظام کی جگہ لے لے۔ اب قوت کے نئے توازن اور فتوحات کی نئی ترتیب و تنظیم کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ایک 'اقوام متحدہ' کی ضرورت ہے جو محرکات میں اخلاقی تنظیم پیدا کردے۔ ایک نیا نظام پیدا کرے جو دبانے کی کوشش کے بجائے مفاہمت پر مبنی ہو۔

اب تک محض چیدہ چیدہ افراد ہی اس نئے نظام تک پہنچے ہیں اور وہ بھی شاید مکمل طور پر نہیں۔ لیکن بہت سے لوگوں نے تجربے کے ایک خاص دائرے میں، اسے تھوڑے سے عرصے کے لیے ضرور حاصل کیا ہے اور بہت سوں نے اپنے ان تجربوں کو بیان بھی کردیا ہے۔

شاعری انہیں بیانات سے تعلق رکھتی ہے۔

مگر اس نکتہ کو مزید بیان کرنے سے پہلے ہمیں اپنے فرضی دوست کی طرف واپس آنا چاہیے جو اپنے آخری گھنٹے میں مست ہے اور سمجھ رہا ہے کہ ایک گھنٹے کی یہ پابندی ختم ہوگئی ہے۔ اس مخصوص گھنٹے کے علاوہ ہم کسی اور گھنٹے پر غور کریں جو ہمارے دوست کے مستقبل کے لیے بھی اہم نتائج کا حامل ہے۔ آیئے ہم کسی کی زندگی کے کسی بھی حصے پر غور کریں۔ اس سے ہماری بحث پر کیا اثر پڑے گا؟ کیا نیکی اور بدی کے ہمارے معیار بدل جائیں گے؟

واضح طور پر اب معاملہ مختلف ہے۔ یہ زیادہ پیچیدہ معاملہ ہے۔ ہمیں ان نتائج کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ ہمیں اس کے تجربے پر محض تجربے کی حیثیت سے غور نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس کی زندگی کے ایک حصے کی حیثیت سے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کی صورت حال کے امکانی عوامل کی حیثیت سے بھی غور کرنا چاہیے۔ اگر ہم اس تجربے کو پسند کریں تو اسے نہ صرف زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہونا چاہیے بلکہ اس میں یہ قوت بھی ہو کہ ہمیں اس کے اپنے تجربے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کے دوسرے تجربوں سے بھی ہمکنار کردے اور یہ دوسرے تجربے بھی زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہوں اور اگر حقیقت میں اسے زندگی سے کم بھرپور اور زیادہ محدود، جتنا کہ وہ ہو سکتا ہے، ہونا چاہیے تاکہ یہ نتائج حاصل ہو سکیں۔ ایک عارضی انفرادی نیکی کو بعد میں آنے والی عام نیکی کے سامنے قربان کرنا ہوگا۔ تصادم اکثر اس لیے ضروری ہوتا ہے کہ تاکہ وہ بعد میں سر نہ اٹھائیں۔ متصادم محرکات کی باہمی ہم آہنگی میں کچھ وقت لگ سکتا ہے اور ایک سخت کشمکش ہی وہ راستہ ہے جس سے وہ آئندہ پر امن طریقے پر تعاون کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

مگر یہ سب پیچیدگیاں اور اختلاف ہمارے اس نتیجے کے راستے میں حائل نہیں ہوتے جس پر ہم ایک عام سی مثال کے ذریعے پہنچے ہیں۔ ایک اچھا تجربہ، جن معنی میں ہم نے وضاحت کی ہے، ہمیشہ زندگی سے بھرپور ہوتا ہے۔ یا نتیجے کے طور پر زندگی سے بھرپور تجربوں کی طرف لے جاتا ہے۔ خراب تجربہ وہ ہے جو خود کو برباد کردیتا ہے یا پریشان کرنے والا تصادم پیدا کرتا ہے۔ یہاں تک بحث صحیح اور منظم ہے اور اب ہم اسی بحث کی روشنی میں 'شاعر' کے بارے میں غور کر سکتے ہیں۔

چوتھا باب: زندگی کی بالادستی

شاعروں کی اہم ترین صفت الفاظ پر ان کی حیرت انگیز قدرت ہے۔ یہ محض ذخیرۂ الفاظ

یا لغت کا معاملہ نہیں ہے حالانکہ یہ بات معنی خیز ہے کہ شیکسپیئر کا ذخیرۂ الفاظ ہر انگریز سے زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔ یہ الفاظ کی تعداد کا مسئلہ نہیں ہے جو کسی مصنف کے پاس ہیں بلکہ اصل میں وہ طریقہ ہے جس سے وہ انہیں استعمال کرتا ہے اور جو اسے شاعری کی حیثیت سے ایک مقام عطا کرتا ہے۔ اصل چیز جو اہم ہے وہ یہ ہے کہ الفاظ شاعر کو اور شاعر الفاظ کو کیسے بدلتے اور متاثر کرتے ہیں، ان کے الگ الگ اثرات ذہن میں کیسے ملتے ہیں، اور وہ پورے تجربے میں کس طرح صحیح بیٹھتے ہیں؟ عام طور پر شاعر کو شعور نہیں ہوتا کہ کس وجہ سے دوسرے الفاظ نہیں بلکہ صرف یہی الفاظ موجود مقصد کے لیے موزوں ترین ہیں۔ وہ الفاظ، اس کی شعوری قدرت کے بغیر، اپنی جگہ لے لیتے ہیں اور صحت اور ناگزیر ہونے کا احساس ہی اس یقین کی واحد شعوری بنیاد ہوتی ہے کہ اس نے انہیں ٹھیک طریقے سے ترتیب دے دیا ہے۔ عام طور پر اس سے یہ پوچھنا بیکار ہوگا کہ اس نے یہ خاص بحر و وزن یا خاص صنعت و بندش کیوں استعمال کی ہے؟ وہ اس استعمال کے وجوہ بیان کرسکتا ہے لیکن وہ صرف محض عقلی دلیلیں ہوں گی جن کا اصل معانی سے کوئی تعلق نہ ہوگا۔ کیونکہ بحر و وزن یا صنعت و بندش کا انتخاب عقلی معاملہ نہیں تھا (حالانکہ وہ عقلی جواز کا اہل ہو سکتا ہے) بلکہ ایک جبلی محرک کی وجہ سے تھا جو خود کو منوانے کی کوشش کر رہا تھا یا اپنے ساتھیوں کے ساتھ خود کو ترتیب دینا چاہتا تھا۔

یہ سمجھنا بہت ضروری ہے کہ الفاظ کے استعمال کے پیچھے کتنے گہرے مقاصد کام کرتے ہیں۔ دوسرے شاعروں کا کوئی مطالعہ، جو پرجوش اور برانگیختہ کرنے والا مطالعہ نہ ہو، اس کی کوئی مدد نہیں کرسکتا۔ وہ دوسرے شاعروں سے بہت کچھ سیکھ سکتا ہے لیکن صرف اس وقت جب وہ گہرے طور پر ان شاعروں کے اثر میں آ سکے۔ صرف ان کے طرز ادا کے سطحی مطالعے سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ وہ مقاصد، جو کسی نظم کو وجود بخشتے ہیں، ذہن کی گہرائیوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ شاعر کا طرز براہ راست اس طریقے کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے اس کی دلچسپیوں کی تنظیم ہوتی ہے۔ زبان کو ترتیب دینے کی حیرت انگیز صلاحیت اس کے تجربے کو ترتیب دینے کی زیادہ حیرت انگیز صلاحیت ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔

یہ وضاحت ہے اس بات کی کہ شاعری، استادی، کتب بینی، دستکاری اور کرتب یا فن سے نہیں لکھی جا سکتی۔ سطحی نظر میں محض ایک عالم کی تصنیف ـــ جو قدیم شاعری میں غرق ہو اور ان قدیم شعراء کے برابر ہونے کا گہرا جذبہ رکھتا ہو اور خود کو شاعروں کی صف میں کھڑا کرنے کا

لے شوق بھی ہو — اکثر غیر معمولی طور پر شاعری کی طرح معلوم ہوگی۔ اس کے الفاظ فراست و نزاکت سے مرتب و منظم نظر آئیں گے۔ اس کی تراکیب موزوں معلوم ہوں گی۔ اس کے 'گریز' پر زور اور اس کی سادگی کامل معلوم ہوگی۔ ہر ذہنی معیار پر وہ پورا اترتا نظر آئے گا لیکن جب تک شاعری، الفاظ کی ترتیب، شاعری کی تیکنیک کے علم اور کچھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش سے نہیں، بلکہ 'تجربے' کو بہترین طریقے پر ترتیب دینے کے عمل سے پیدا نہ ہوگی، اس کی تصنیف کا گہرا مطالعہ اس امر کی چغلی کھائے گا۔ خصوصیت کے ساتھ اس کا وزن، اس کا راگ ہی اس کی پول کھول دے گا۔ کیونکہ وزن رکنوں کے ساتھ کرتب بازی کا معاملہ نہیں ہے بلکہ براہ راست شخصیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسے لفظوں سے، جن سے یہ تعلق رکھتا ہے، الگ نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں اثر انگیز وزن صرف سچے اور حقیقی معنی میں مرتعش محرکات سے پیدا ہوتا ہے اور یہی دلچسپیوں کی ترتیب کا 'صحیح معنی میں' آئینہ دار ہے۔

دوسرے لفظوں میں شاعری کی نقل نہیں کی جا سکتی۔ شاعری کا ڈھونگ اس طرح ہرگز نہیں رچایا جا سکتا کہ وہ شاعری کے ہر معیار کو رد کر دے۔ بدقسمتی سے یہ صحیح ہے کہ یہ امتحان بہت دشوار ہے اور بعض اوقات یہ معلوم کرنا بھی مشکل ہوتا ہے کہ یہ امتحان لیا بھی گیا ہے یا نہیں۔ کیونکہ امتحان یہ ہے کہ — صرف کچھ شاعری ہی قاری کو، جو شاعری کا صحیح طریقے سے مطالعہ کرتا ہے، متاثر کرے گی اور یہ اثر انگیزی اس طرح جذبات سے پر اعلیٰ اور پرسکون ہوگی جس طرح شاعر کا تجربہ ہوتا ہے۔ شاعر، جو زبان کا آقا اس لیے ہوتا ہے کیونکہ وہ خود تجربے کا بھی آقا ہے۔ لیکن لاپرواہی اور سطحی طریقے سے شاعری کا پڑھنا آسان کام ہے اور اس سے کچھ ایسا اثر لینا بھی، جو صحیح معنی میں اس سے تعلق نہیں رکھتا، آسان ہے۔ شاعری کو لاپرواہی سے پڑھنے والے جو کچھ نظم میں ہے، اسے کم کر دیتے ہیں اور کچھ ذہنی کیفیات میں، مثال کے طور پر حالت نشہ میں، احمقانہ تک بندی بھی عظیم معلوم ہوگی۔ ایسے میں جو کچھ اثر ہوا وہ تک بندی کا نہیں بلکہ نشہ کا تھا۔

ان خیالات کی روشنی میں اب ہم اس سوال سے، کہ نفسیات کا ابھرتا ہوا علم شاعری کے بارے میں کیا کہتا ہے — ان متعلقہ سوالات کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ — کس طرح سائنس، عام طور پر اور دنیا کے بارے میں ہماری نئی نظر، جو اس سے پیدا ہوئی ہے، شاعری پر اثر انداز ہو رہی ہے اور کس حد تک سائنس ماضی کی شاعری کو ٹکسال باہر کر دے گی؟ ان سوالوں کا

جواب دینے کے لیے ہمیں ان تبدیلیوں کا خاکہ پیش کرنا ہوگا جو حال ہی میں ہمارے تصور کائنات پر ابھری ہیں اور از سر نو غور کرنا ہوگا کہ وہ کون سے نئے تقاضے ہیں جن کا ہم شاعری سے مطالبہ کر سکتے ہیں؟

پانچواں باب: نیچر کا بے اثر ہونا

شاعر ہمیں یا ہم شاعر کو کمزور و بے اثر کر دیتے ہیں اگر انہیں پڑھنے کے بعد ہم خود کو بدلا ہوا محسوس نہ کریں۔ نہ صرف وقتی طور پر بدلا ہوا، جیسے کھانا کھانے یا سونے سے ہم دوبارہ کام کرنے کے لیے تازہ دم ہو جاتے ہیں بلکہ ہمارے امکانات کی مستقل تبدیلی، جو متاثر ہونے والے افراد کی حیثیت سے، ہم میں زبردست بہاؤ ت کے مجمع میں اچھی یا بری ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ زندہ شاعروں میں سے کتنے ایسے ہیں جن میں یہ گہری تبدیلی پیدا کرنے کی طاقت ہے؟ ایسے میں ہمیں نوجوان قارئین کے جوش و خروش کو بالائے طاق رکھ دینا چاہیے۔ بیشتر لوگوں کی زندگی میں ایک وقت آتا ہے جب مسٹر میس فیلڈ، مسٹر کپلنگ، مسٹر ڈرنک واٹر، یا مسٹر نوائس (Noyes) یا مسٹر کینیڈی جیسے شاعر بیدار ہوتے ہوئے ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ ذہن شاعری سے متعارف ہو رہا ہوتا ہے۔ اسی قسم کے سینکڑوں دوسرے شاعر بھی اس مقصد کو کچھ حد تک پورا کرتے ہیں، ہمیں تو یہاں ایسے تجربہ کار اور پختہ ذہن قاری سے سروکار ہے، جو ماضی کی شاعری سے بڑی حد تک آشنا ہے۔

معاصر شاعری، جو اس قاری (تجربہ کار و پختہ ذہن) کی نظر اور رویے کو بدل دے، ایسی ہونی چاہیے جو سوائے ہمارے اپنے دور کے کسی اور دور میں نہ لکھی جا سکے۔ اس نے جزوی طور پر معاصر صورت حال کی کوکھ سے جنم لیا ہوگا۔ وہ یقیناً ان تقاضوں، محرکات اور رویوں کے مطابق ہوگی جو اس طرح پر ماضی کے شاعروں کے سامنے نہیں آئے تھے اور تنقید کو بھی معاصر صورت حال کا خیال رکھنا چاہیے۔ انسان کے بارے میں، نیچر کے بارے میں اور کائنات کے بارے میں ہمارے رویے ہر نسل کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور حالیہ زمانے میں یہ رویے بڑی شدت سے تبدیل ہوئے ہیں۔ جدید شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتے ہوئے ہم ان تبدیلیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری ساکت نہیں رہ سکتے۔ ان لوگوں کے لیے جو سمجھتے ہیں کہ شاعر کیا ہے یہ بات واضح ہے۔ تمام ادبی تاریخ بھی اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتی ہے۔

یہ بات کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں ہوگی کہ جدید دور کے ذہنی انقلابات کی فہرست پیش کی جائے اور پھر دیکھا جائے کہ شاعری پر ان (ذہنی انقلابات) کا کیا اثر ہوا ہے؟ خیالات کی تبدیلی سے ہمارے رویوں پر اتنے پیچیدہ اثرات مرتب ہوئے ہیں کہ ان کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ جن چیزوں پر ہمیں غور کرنا ہے وہ انسان کے مروجہ خیالات نہیں ہیں بلکہ ان کے رویے ہیں یعنی دنیا کا ایک حصہ ہونے کی حیثیت سے انسان اس کے یا اس کے بارے میں کیا محسوس کرتا ہے؟ اس کے مختلف پہلو انسان کے لیے کیا اضافی اہمیت رکھتے ہیں؟ وہ کیا ایثار کرنے کے لیے آمادہ ہے اور کس لیے وہ کس چیز پر اعتماد کرتا ہے؟ کس چیز سے ڈرتا ہے؟ اور کس چیز کی خواہش کرتا ہے؟ ان چیزوں کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں شاعروں کے پاس جانا چاہیے۔ اگر وہ کمزور، بے اثر اور ناکام نہیں ہیں تو یہ سب چیزیں ہمیں ان کے ہاں نظر آئیں گی۔

وہ یہ سب چیزیں ہمیں دکھائیں گے ضرور لیکن صاف صاف بیان نہیں کریں گے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں کا اس طرح اظہار نہیں کرے گی جس طرح علم الاجسام (Anatomy) کی کتاب جسم کے ڈھانچے اور بناوٹ کی تشریح کرتی ہے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں سے پیدا ہوگی اور ان رویوں کو وہ موزوں قاری کے اندر بھی پیدا کرے گی۔ لیکن عام طور پر وہ کسی رویے کا اظہار نہیں کرے گی۔ کبھی کبھار نظم میں نفسیاتی موضوعات بھی راہ پاتے ہیں لیکن ان سے ہمیں دھوکا نہیں کھانا چاہیے، زیادہ تر رویے، جن سے شاعری سروکار رکھتی ہے، ناقابلِ بیان ہوتے ہیں۔۔۔ کیونکہ علم نفسیات ابھی ابتدائی حالت میں ہے۔۔۔ اور زیادہ تر نظمیں ان رویوں کے بارے میں صرف اشارے ہی کرتی ہیں۔ نظم یعنی وہ حقیقی تجربہ جو موزوں قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور جو دنیا کے بارے میں اس کے ردعمل کو قابو میں رکھتا ہے اور اس کے محرکات کی تنظیم کرتا ہے، ہمارے لیے بہترین ثبوت ہے کہ دوسرے لوگ اشیاء کے بارے میں کیا محسوس کرتے ہیں اور ہم، اگر سنجیدہ ہیں تو ایک تو یہ بات دریافت کرنے کے لیے، سے پڑھتے ہیں کہ دوسروں کو زندگی کیسی لگتی ہے اور دوسرے یہ معلوم کرنے کے لیے کہ کہاں تک اس کے رویے ہمارے لیے موزوں ہیں، کیونکہ ہم بھی اسی قسم کی مہم میں (اپنے طور پر) مصروف ہیں۔

حالانکہ ۔۔۔ علم نفسیات کے ترقی یافتہ نہ ہونے کی وجہ سے ۔۔۔ ہم رویوں کو ان الفاظ میں بیان نہیں کرسکتے جنھیں ان دوسرے لوگوں پر منطبق نہ کیا جاسکے، جو ہمارے زیرِ غور نہیں ہیں، اور حالانکہ ہم کسی شاعر کے رویوں کا، عام ذہنی پس منظر سے، استخراج نہیں کرسکتے تاہم اس کی

شاعری پڑھنے کے بعد جب اس کا تجربہ ہمارا اپنا تجربہ بن جاتا ہے تو ہم اس بات پر غور کرسکتے ہیں کہ کیوں یہ رویے، کچھ طریقوں سے، ان سے مختلف ہیں جو سو دو ہزار برس پہلے کی شاعری میں ملتے ہیں۔ ایسا کرنے سے ہمیں ان رویوں کی طرف اشارہ کرنے کے ذرائع مل جاتے ہیں، جو ان لوگوں کے لیے مفید ہوتے ہیں جو فطرتاً شاعری پڑھنے کے اہل نہیں ہیں (اور جن کی تعداد بڑھ رہی ہے) اور ان کشتگانِ تعلیم کے لیے بھی، جو جدید شاعری کی طرف توجہ نہیں دیتے، کیونکہ انھیں، "نہیں معلوم کہ اس کا کیا کریں۔"

تو پھر اس ذہنی پس منظر اور تصورِ کائنات کا کیا ہوا اور آخر کن طریقوں سے تبدیلیوں نے ہمارے رویوں کی تنظیمِ نو کی ہے؟

مرکزی اور بنیادی تبدیلی کو 'نیچر کو بے اثر کرنے' کا نام دیا جاسکتا ہے یعنی کائنات کے 'جادوئی نظریے' (Magical Views) سے 'سائنسی نظریے' کی طرف تبدیلی۔ یہ تبدیلی خود اتنی بڑی ہے جتنی شاید وہ تاریخی تبدیلی تھی جس نے انسان کے تصورِ کائنات میں وہ بڑی تبدیلی پیدا کی تھی کہ اس کے ذریعے سے وہ جادوئی تصورِ کائنات تک پہنچا تھا۔ جادوئی نظریے سے میری مراد یہ ہے کہ انسان روحوں اور ایسی قوتوں پر ایمان رکھتا تھا کہ واقعاتِ عالم جن کے تحتِ قدرت میں ہوتے ہیں اور جن کو کسی حد تک مخصوص رسوم و عبادات کے ذریعے انسان اپنے قبضے میں لا سکتا تھا۔ الہام اور اس سے متعلق رسوم میں عقیدہ اسی نظریے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ نظریہ گزشتہ تین سو سال سے آہستہ آہستہ زوال پذیر ہو رہا ہے لیکن گزشتہ ساٹھ سال میں اس نظریے کو قطعی طور پر رد کردیا گیا ہے۔ اس نظریے کے نشانات و باقیات الصالحات آج بھی روزمرہ کے امور میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں لیکن اب یہ وہ تصورِ کائنات نہیں رہا جسے ایک باشعور دانا انسان آسانی سے قبول کرلیتا ہے۔ اس بات کے کچھ شواہد موجود ہیں کہ شاعری اور دوسرے فنون نے اس جادوئی نظریے کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اب اس امر کا امکان ہے، جس پر ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے، کہ شاعری بھی اسی نظریے کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائے۔

جادوئی نظریے کے زوال کے اسباب عام طور پر معلوم ہیں۔ یہ انسان کے علم اور نیچر پر قابو پانے (مثلاً زراعت کی دریافت) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوا۔ یہ انسان کے علم کی وسعت اور نیچر پر زیادہ سے زیادہ قابو پانے کے ساتھ زوال پذیر ہوا۔ اس کے سارے دورِ حکومت میں (تقریباً دس ہزار سال؟) اس کے استحکام کی وجہ یہ تھی کہ اس میں انسان کے جذباتی تقاضوں کو

آسودہ کرنے کی صلاحیت تھی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ انسانی رویے ہمیشہ سماجی گروہ کے درمیان نشوونما پاتے ہیں۔ یہ وہ چیزیں ہیں جنھیں انسان محسوس کرتا ہے اور جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ اس کے طرزِ عمل کا مخرج ہوتے ہیں اور ان کا میدانِ عمل محدود ہوتا ہے۔ پس جادوئی نظریہ — جو انسان کے سب سے زیادہ گہرے اور سب سے زیادہ اہم معاملات ہیں نیچر کی تاویل کی حیثیت رکھتا ہے — بہت جلد، ہر دوسرے نظریے سے کہیں زیادہ، انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ و مطمئن کرنے لگا۔ جادوئی نظریے کی کشش کا انحصار اس بات پر بہت کم تھا کہ اس نے نیچر کو انسان کے قبضۂ قدرت میں دے دیا ہے۔ یہ کام واقعتاً اس نے بہت کم کیا۔ گالٹن پہلا شخص تھا جس نے دعا و عبادت کی اثر پذیری کو تجربے کے ذریعے جانچا اور گالٹن کے نتائج اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ دعا کے ذریعے نیچر انسان کے قبضۂ قدرت میں نہیں آتی۔ جس بات نے جادوئی نظریے کو اہمیت دی وہ دراصل وہ سہولت، کفالت اور موزونیت تھی جس سے وہ اس کائنات سے جو اس میں نظر آتی تھی، جذباتی طور پر عہدہ برآ ہو سکتا تھا اور جو انسان کی محبت و نفرت، اس کا خوف و امید اور اس کی ناامیدی کے لیے میدان فراہم کرتی تھی۔ اس نے زندگی کو ایک شکل، ایک تیزی اور ایک ترتیب عطا کی جو کسی اور ذریعے سے آسانی سے نہیں مل سکتی تھی۔

اس کے بجائے ہمارے پاس ریاضی دان کی کائنات ہے جو زیادہ وسیع اور زیادہ عام یکسانیتوں کو تلاش کرنے کا میدان ہے۔ ایک ایسا میدان جہاں ذہنی تجسس، پہلی دفعہ اور وہ بھی لامحدود پیمانے پر، موجود ہے اور ساتھ ساتھ ناامیدیاں اور جذباتی گرمی بھی، جو تلاش و جستجو اور تحقیق و دریافت سے پیدا ہوتی ہے، بے انتہا ہیں۔ اس طرح بہت سے لوگ جو زمانہ ماضی میں شاعر ہوتے ہیں آج "علم حیاتی کیمیا" کی تجربہ گاہوں میں نظر آتے ہیں۔ یہ وہ حقیقت ہے جس سے، اگر ہم ضرورت محسوس کریں، تو شاعری کے موجودہ افلاس کو ثابت کرنے میں مدد لے سکتے ہیں۔ لیکن ان ہیجانات اور اہتزازی کیفیات کے علاوہ سائنسی تصورِ کائنات کو انسانی جذبات سے کیا سروکار ہے؟ ایک دیوتا، جو بالارادہ یا بلاارادہ نظریۂ اضافیت کے ماتحت ہو، جذباتی اثر نہیں رکھتا۔ اس لیے مفاہمت کی یہ صورت ناکام ہو جاتی ہے۔ ویلز، پروفیسر الیگزینڈر اور لائڈ مارگن نے بہت سے دیوتا تخلیق کیے ہیں لیکن افسوس! ان کے تخلیق کرنے کے اسباب بہت واضح اور بہت شعوری ہو گئے ہیں۔ وہ صرف ایک ضرورت کو پورا کرتے ہیں لیکن خود ضرورت کو جنم نہیں دیتے۔ وہ اس کام کو انجام نہیں دیتے جس کے لیے وہ ایجاد کیے گئے تھے۔

مختصراً سائنس نے جو انقلاب پیدا کیا ہے وہ اتنا قوی ہے کہ ان نیم اقدامات سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ اس مرکزی اصول پر اثر انداز ہوتا ہے جس سے ماضی میں ذہنِ انسانی کی شعوری طور پر تنظیم کی جاتی رہی تھی اور عقیدہ میں کوئی رد و بدل، خواہ وہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو، توازن قائم نہیں کر سکتا جب تک خود وہ اصول قائم رہتا ہے۔ اب میں ان خیالات کو پیش کرنے کے اصول مقصد کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

جب سے انسان خود آگاہ اور تفکر پسند ہوا ہے اس نے یہ مان لیا ہے کہ اس کے احساسات، اس کے رویے، اور اس کے اطوار علم و آگاہی سے پیدا ہوتے ہیں — جہاں تک ممکن ہو یہ یقیناً عقلمندی کی بات ہوگی کہ وہ خود کو اس طرح منظم کرے اور علم و آگاہی کو ایسی بنیاد بنائے، جس پر اس کا احساس، رویہ اور طرزِ عمل قائم ہو۔ حقیقت میں علم کی کمی کی وجہ سے وہ اب تک خود کو اس طور پر منظم نہ کر سکا لیکن سمجھتا ہمیشہ وہ یہی رہا کہ اس کی تعمیر علم و آگاہی پر ہوتی ہے اور انہی خطوط پر وہ اپنے نظامِ فکر و عمل کو آگے بڑھاتا رہا۔ وہ علم کی تلاش یہ سمجھتے ہوئے کرتا رہا کہ خود علم براہِ راست اس کے وجود کو صحیح سمت میں متعین کرے گا۔ لیکن اگر وہ صرف اتنا جانتا کہ دنیا کس طرح کی ہے تو یہ علم بذاتِ خود اس کی رہنمائی کرتا اور بتاتا کہ اسے کس طرح محسوس کرنا چاہیے، کون سے رویے اختیار کرنے چاہئیں اور کس مقصد کے ساتھ زندگی بسر کرنی چاہیے؟ اس تلاش میں اسے جو کچھ ملا وہ اسے "علم" سمجھتا رہا اور اس بات سے بے خبر رہا کہ اسے مشکل ہی سے خالص علم کہا جا سکتا تھا۔ اس بات سے بھی بے خبر رہا کہ اس کے احساسات، رویے اور طرزِ عمل اس کی طبعی اور معاشرتی ضروریات سے پہلے ہی متعین ہو چکے تھے اور وہی زیادہ تر ان چیزوں کا مخرج تھے جن کے بارے میں وہ یہ سمجھتا تھا کہ وہ جانتا ہے۔

اچانک، اور اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا، کہ صحیح علم اسے بڑے پیمانے پر حاصل ہونے لگا۔ یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا رہا اور پھر ایک جگہ ٹھہر گیا۔ اب اسے اس حقیقت کا مقابلہ کرنا پڑا کہ فرضی علم کی وہ عمارت، جس پر اس نے اپنے رویوں کو قائم کیا تھا، اب زیادہ دیر قائم نہیں رہے گی اور ساتھ ہی ساتھ اسے اس بات کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ خالص علم اس کے مقاصد سے میل نہیں کھاتا اور یہ کہ اس کا ان چیزوں سے — کہ اسے کیا محسوس کرنا چاہیے اور اسے کون سا عمل اختیار کرنے کی کوشش کرنی چاہیے — کوئی تعلق نہیں ہے۔

کیونکہ سائنس، جو منظم طریقے پر اشیاء کی طرف اشارہ کرنے کا سب سے دقیق ذریعہ

ہے، ہمیں اشیاء کی ماہیت کے بارے میں نہ قطعیت کے ساتھ بتاتی ہے اور نہ بتا سکتی ہے۔ وہ 'ماہیت' کے بارے میں کبھی کسی سوال کا جواب نہیں دے سکتی: فلاں چیز کیا ہے، وہ صرف یہ بتا سکتی ہے کہ فلاں چیز کیسے کام کرتی ہے۔ سائنس اس سے زیادہ کچھ نہیں بتاتی اور نہ اس سے زیادہ کچھ بتایا جا سکتا ہے قدیم زمانے کے وہ پریشان کن اشکال، جو 'کیا' اور 'کیوں' سے شروع ہوتے ہیں، غور سے دیکھنے پر دوسرے سے سوالات ہی معلوم نہیں ہوتے بلکہ جذباتی تسکین کی التجا معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے ہماری خواہش علم کا نہیں بلکہ حتمی ضمانت [1] کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ بات صاف ہو جاتی ہے جب ہم سوالات، التماس، علم اور خواہش کے سلسلے میں 'کیسے' کے سوال کو اٹھاتے ہیں۔ سائنس ہمیں کائنات میں انسان کے مقام اور اس کے امکانات کے بارے میں بتا سکتی ہے۔ وہ بتا سکتی ہے کہ یہ مقام غیر مستقل اور پر خطر ہے اور امکانات مبہم اور مشکوک ہیں۔ یہ ہمارے امکانات کو بہت وسیع کر سکتی ہے اگر ہم اس کا عاقلانہ استعمال کریں۔

مگر سائنس ہمیں یہ نہیں بتا سکتی کہ ہم کیا ہیں اور یہ دنیا کیا ہے؟ اس لیے نہیں کہ یہ کسی طرح بھی لاینحل سوالات ہیں بلکہ اس لیے کہ یہ سرے سے سوالات ہی نہیں ہیں۔ اگر سائنس ان کاذب سوالات کا جواب نہیں دے سکتی تو فلسفہ و مذہب بھی ان کا جواب دینے سے قاصر ہیں۔ اس طرح وہ تمام مختلف النوع جوابات، جو صدیوں سے عقل و دانش کی کنجی سمجھے جاتے رہے ہیں، اب ایک ساتھ ہوا میں تحلیل ہو رہے ہیں۔

نتیجہ ایک حیاتیاتی بحران ہے جو بغیر الجھن، پریشانی و تکلیف کے حل نہ ہوگا۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جسے ہم شاید کچھ سوچ کر اور کچھ اپنے ذہنوں کی دوسرے انداز پر تنظیم نو کر کے خود ہی حل کر سکتے ہیں۔ اگر ہم اسے خود حل نہیں کریں گے تو اسے تفکر کے ذریعے دوسرے ہمارے لیے حل کر دیں گے اور جو ہماری پسند کے مطابق نہیں ہوگا۔ جب تک یہ بحران باقی رہے گا ہر فرد اور معاشرے پر اس کا بوجھ اور دباؤ یونہی باقی رہے گا۔ یہ بوجھ اور دباؤ ہماری بہت سی جدید مشکلات کی تاویل کا حصہ ہے اور خاص طور پر شاعری کی مشکلات کا۔ یوں میں اپنے موضوع کی طرف واپس آ گیا ہوں۔ دراصل میں اس موضوع سے بہت دور بھی کب گیا تھا؟

---

[1] اس موضوع پر The Language and Thought of the Child مصنفہ J. Piaget مطبوعہ Kegan Paul, 1926 بہت دلچسپ تصنیف ہے۔

چھٹا باب: شاعری اور عقائد

شاعر کا کام، جیسا کہ ہم نے دیکھا، تجربے کے جسم کو ترتیب و ربط اور اس طرح اسے آزادی دینا ہے۔ یہ کام وہ الفاظ کے ذریعے کرتا ہے جو اس کے ڈھانچے کا کام دیتے ہیں۔ جو ایک ساخت اور بناوٹ کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے وہ محرکات، جو تجربے کی تشکیل کرتے ہیں، ایک دوسرے سے مربوط و ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور باہم کام کرتے ہیں۔ وہ ذرائع جن سے الفاظ یہ کام انجام دیتے ہیں بہت سے اور مختلف ہیں۔ ان سے واقف ہونا نفسیات کا کام ہے۔ ہم نے محولہ بالا بحث سے اس کام کی ابتدا کر دی ہے اور یہ صرف ابتدا ہی ہے۔ جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ماضی کے زیادہ تر تنقیدی اصول یا تو غلط ہیں یا بے معنی ہیں۔ تھوڑا علم یہاں خطرہ کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہوا کو نمایاں طریقے پر صاف کرتا ہے۔

حتیٰ کہ سرسری طور پر اپنے موجودہ علم کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک نظم میں الفاظ دو خاص طریقوں سے کام کرتے ہیں۔ ایک حسی محرک (Sensory Stimuli) کے طور پر اور دوسرے (وسیع ترین معنی میں) علامات (Symbols) کے طور پر۔ ہمیں نظم کے حسی پہلو پر غور کرنے سے یہ کہتے ہوئے اجتناب کرنا چاہیے کہ یہ دوسرے پہلو سے الگ اور آزاد نہیں ہے اور یہ کہ خاص وجوہ سے یہ شاعری میں اولین اہمیت رکھتا ہے۔ ہمیں خود کو نظم میں الفاظ کے دوسرے منصب تک محدود کر لینا چاہیے یا ان باتوں کو جو ثانوی حیثیت رکھتی ہیں ترک کرتے ہوئے اس کے منصب کی ایک شکل کو 'کاذب بیان' (Pseudo Statement) کہنے کی اجازت دیجیے۔

وہ لوگ اس بات کو تسلیم کریں گے جو سائنٹفک بیان اور جذباتی بیان میں فرق کرتے ہیں۔ سائنٹفک بیان کی سچائی تجربہ گاہ کی کسوٹی پر پرکھی جاتی ہے اور جذباتی بیان کی 'صداقت' بنیادی طور پر رویے کی قبولیت سے تسلیم کی جاتی ہے لیکن شاعر کا کام سچے بیان دینا نہیں ہے۔ تاہم شاعری ہمیشہ بیانات بلکہ اہم بیانات دینے کا احساس دلاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کچھ ریاضی دان شاعری کو نہیں پڑھ سکتے۔ انھیں یہ نام نہاد اقوال غلط معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ شاعری سے ان کی یہ توقعات اور مطالبے غلط ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر صحیح شاعرانہ راستہ کیا ہے اور یہ راستہ علم ریاضی کے راستے سے کیسے مختلف ہے؟

بظاہر شاعرانہ راستہ ممکن نتائج کے اس دائرۂ عمل کو، جس کے اندر یہ 'کاذب بیان' نظر آتا ہے، محدود کر دیتا ہے کیونکہ سائنٹفک راستے کے لیے یہ دائرۂ عمل لامحدود ہے۔ ہر نتیجہ قابلِ توجہ ہے۔ اگر بیان کا کوئی ایک نتیجہ بھی مسلمہ امر سے متصادم ہوتا ہے تو اس کی اہمیت باقی نہیں رہتی لیکن کاذب بیان جب شاعرانہ راستے سے آتا ہے تو اس کا یہ حال نہیں ہوتا۔ مسئلہ یہ ہے کہ یہ پابندی، یہ حد بندی کیسے کام کرتی ہے؟ عام طور پر ایک فرضی کائنات ہوتی ہے، ایک خیالی دنیا ہوتی ہے، تخیل ہوتا ہے، مسلمہ من گھڑت، غیر حقیقی (Fiction) باتیں ہوتی ہیں جسے شاعر اور اس کے پڑھنے والے دونوں تسلیم کرتے ہیں۔ ایک 'کاذب بیان' جو فرضی چیزوں کے اس نظام میں صحیح بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر سچا کہلائے گا اور جو اس نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر غلط کہلائے گا۔ 'شاعرانہ صداقت' کو عام 'نظریۂ ربط' (Coherence Theories) کے اصولوں پر پرکھنا منطق کے کچھ دبستانوں کے لیے فطری امر ہے لیکن شروع ہی سے یہ غلط راستے پر ہے۔ بہت سے اعتراضات میں سے صرف دو اعتراضات کا یہاں ذکر کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس بات کو جاننے کا ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ 'بات چیت کی کائنات' کس موقع پر کیا ہے اور کس قسم کا ربط اس کے اندر ہونا چاہیے؟ یہ مانتے ہوئے کہ اس کو دریافت کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ دراصل منطقی رشتوں کا معاملہ نہیں ہے۔ اقوال کے ایسے نظام کی تلاش جس میں:

"اے گلاب، تو بیمار ہے!"

جگہ پاسکے اور اگر یہ قول شاعرانہ طریقے پر صحیح ہے تو منطقی رشتے بھی اس کے درمیان موجود ہونے چاہئیں۔ یہ ایک فضول بات ہے۔ اسی سے اس نظریہ کی لغویت ظاہر ہو جاتی ہے۔

آیئے اب ہم آگے چلیں۔ شاعرانہ طریق کار میں متعلقہ نتائج 'منطقی' نہیں ہوتے یا منطق میں جزوی طور پر تخفیف کرکے حاصل نہیں کیے جاسکتے۔ کبھی کبھار یا اتفاق کے سوا منطق کا اس میں کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ تو وہ نتائج ہیں جو ہمارے جذباتی نظام کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔ وہ قبولیت جو 'کاذب بیان' کو حاصل ہوتی ہے اس کا تعلق اس اثر سے ہوتا ہے جو وہ ہمارے احساسات اور رویوں پر ڈالتا ہے۔ منطق اگر آتی بھی ہے تو ماتحت بن کر، ہمارے جذباتی ردعمل کی غلام بن کر۔ بہرحال جیسا کہ شعراء اور قارئین مسلسل معلوم کرتے رہتے ہیں اس کی حیثیت ایک سرکش غلام کی سی ہوتی ہے۔ ایک 'کاذب بیان'، 'سچا' سمجھا جائے گا اگر وہ

کچھ رویوں کے لیے مفید ثابت ہو رہا ہے یا رویوں کو باہم ملا رہا ہے جو دوسرے وجوہ کی بنا پر پسندیدہ اور قابلِ قبول ہے۔ اس قسم کی سچائی، 'سائنٹفک سچائی' سے اس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اس کے لیے اتنا ملتا جلتا لفظ استعمال کرنا بھی افسوس ناک بات ہے لیکن فی الحال اس بے ضابطگی سے بچنا بھی مشکل ہے۔

یہ مختصر تجزیہ اس بنیادی تفاوت و اختلاف کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے جو شاعری کے کاذب بیانات اور سائنسی بیانات کے درمیان نظر آتا ہے۔ ایک کاذب بیان الفاظ کی وہ شکل ہے جس کا جواز اس تاثیر میں ہے جو ہمارے محرکات اور رویوں کی تنظیم یا تو کرتا ہے یا ان کو رہائی دلاتا ہے (ان کی بہتر یا بدتر تنظیم کا خیال رکھنا لازمی ہے) برخلاف اس کے کسی بیان کا جواز خود اس کی سچائی ہے یعنی اس سچائی کا اس امر سے، جس کی طرف وہ اشارہ کر رہا ہے، مطابق ہونا ضروری ہے۔

سچے اور جھوٹے دونوں قسم کے بیانات، رویوں اور عمل پر مسلسل اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہماری روزمرہ کی عملی زندگی ان سے رہنمائی حاصل کرتی ہے، بحیثیت مجموعی سچے بیانات جھوٹے بیانات سے زیادہ مفید ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم اپنے جذبات اور رویوں کی ترتیب صرف سچے بیانات سے نہ کرتے ہیں اور نہ فی الحال کرسکتے ہیں۔ اور نہ اس بات کا امکان نظر آتا ہے کہ ہم کبھی انھیں ایسا بنا سکیں گے۔ یہ ایک زبردست نیا خطرہ ہے جو تہذیب کو لاحق ہے۔ خدا کے بارے میں، کائنات کے بارے میں، انسانی فطرت کے بارے میں، ذہن کے ذہن سے تعلق کے بارے میں، روح کے بارے میں، اس کی تقدیر اور منزل کے بارے میں لاتعداد 'کاذب بیانات' ایسے ہیں جو ذہن کے نظام میں محوری حیثیت رکھتے ہیں اور ذہن کی صحت کے لیے ضروری بھی ہیں لیکن مخلص، ایماندار اور بے لاگ ذہنوں کے لیے اب ان پر یقین کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ صدیوں سے ان پر یقین کیا جاتا رہا ہے۔ اب وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غائب ہو گئے ہیں اور جس علم نے انھیں ختم کیا ہے وہ خود اس قسم کا نہیں ہے جس پر اتنے ہی لطیف ذہنی نظام کی بنیاد رکھی جاسکے۔

یہ معاصر صورتِ حال ہے۔ چونکہ کافی علم حاصل کرنے کی گنجائش نہیں ہے اور چونکہ یہ بھی واضح ہے کہ اصلی علم یہاں ہمارا مقصد پورا نہیں کرسکتا، زیادہ سے زیادہ صرف نیچر پر ہمارے کنٹرول کو بڑھا سکتا ہے، اس لیے اس کا علاج یہ ہے کہ 'کاذب بیانات' کو اعتقاد سے الگ کر دیا

جائے اور پھر بھی انھیں، اسی آزاد حالت میں، خاص آلات کے طور پر، باقی رکھا جائے جن کی مدد سے ہم ایک دوسرے کے ساتھ اور پھر دنیا کے ساتھ اپنے رویوں کی ترتیب و تہذیب کریں۔ یہ کوئی ایسا ناقابل عمل علاج نہیں ہے کیونکہ شاعری سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے رویوں میں سے سب سے اہم رویے بھی 'اعتقاد' کے بغیر بیدار کیے جاسکتے ہیں اور قائم رکھے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ٹریجڈی کے "کنگ لیئر" پڑھنے کے لیے ہمیں کسی قسم کے اعتقادات کی ضرورت نہیں پڑتی۔ کاذب بیانات، جن سے ہم کسی اعتقاد کو وابستہ نہیں کرتے، اور وہ صحیح بیانات، جو سائنس پیش کرتی ہے، ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہو سکتے۔ تصادم کا خطرہ صرف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم غلط سلط اعتقادات شاعری میں داخل کرتے ہیں۔ ایسا کرنا اس نقطۂ نظر سے شاعری کی توہین ہے۔

تاہم تنقید کی ایک شاخ، جو زمانہ ماقبل تاریخ سے آج تک بہترین ذہنوں کو کھینچتی رہی ہے، یہ ہے کہ لوگوں کو اس بات کو تسلیم کرنے کی 'ترغیب' دی جائے کہ شاعری اور سائنس کا منصب ایک ہے یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی اعلیٰ وارفع شکل ہیں یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے سے متصادم ہیں اور ہمیں ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کر لینا چاہیے۔

اس نوع کی مسلسل کوشش کی اصل کیا ہے اس پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ اس کی اصل وہی ہے جس سے جادوئی نظریہ پیدا ہوا۔ اگر ہم 'کاذب بیان' کو اسی طرح پورے طور پر قبول کر لیں جس کا حق صرف مستند سائنٹفک بیان کو پہنچتا ہے اور اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو وہ محرکات اور رویے جن (کی مدد) سے ہم اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں، واضح طور پر استحکام اور قوت حاصل کر لیتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ اگر ہم شاعری پر عقیدہ رکھیں تو دنیا بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ پہلے ایسا نسبتاً آسان تھا اور اب یہ عادت اچھی طرح جم گئی ہے۔ سائنس کی وسعت ترقی اور نیچر کے بے اثر ہونے کے ساتھ ہی یہ بات مشکل اور خطرناک ہو گئی ہے۔ تاہم یہ اب بھی دلکش ہے۔ یہ عمل نشہ کرنے کی عادت سے بہت مشابہ ہے۔ اسی لیے نقادوں کی وہ کوششیں سامنے آتی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ ان خطوط پر بہت سی بنائیں تراشی گئی ہیں جو شاعرانہ صداقت کو تمثیلی اور علامتی قرار دیتی ہیں یا اسے عقل کی نہیں بلکہ جبلت کی صداقت کا نام دیتی ہیں یا عقل سے پیدا ہونے والی سچائی کی اعلیٰ وارفع شکل بتاتی ہیں۔ شاعری کو سائنس کی نفی یا مصلح کہنے کی کوشش عام ہے۔ ان سب کے خلاف ایک بات کہی جاسکتی ہے۔ ان باتوں کو کبھی تفصیل سے بیان نہیں

کیا گیا۔ اس قسم کی باتوں کو سمجھانے کے لیے مل (Mill) کی 'منطق' جیسی کوئی چیز نہیں ہے جس زبان میں یہ باتیں بیان کی جاتی ہیں وہ انکار زدہ نفسیات اور جذباتی چیخ پکار کا امتزاج ہوتی ہے۔

جذباتی باتوں کو غیر معمولی اہمیت دینے کی پرانی اور جمی جمائی عادت (خواہ وہ سیدھے سادے، ڈھیلے ڈھالے کاذب بیانات ہوں یا بڑے کچے ہوں جن کو استعارتاً و تمثیلاً بیان کیا جائے) اور وہ قبولیت جو ہم مسلمہ امور کو دیتے ہیں بہت سے لوگوں کے (ان کے) ردعمل کو کمزور کر دیتی ہے۔ کچھ سائنس داں، جو بچپن ہی سے تجربہ گاہ میں رہے ہیں اس عادت سے آزاد ہیں لیکن عام طور پر انھیں شاعری سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زیادہ تر لوگوں کے لیے نیچر کے بے اثر ہو جانے کا احساس — اس عادت کے ذریعے — شاعری سے علیحدگی اختیار کرنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ وہ اپنے ردعمل کو اعتقاد پر قائم کرنے کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں، خواہ یہ اعتقاد کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، کہ جب یہ سایہ دار سہارے ہٹ جاتے ہیں تو ان میں ردعمل کی صلاحیت ہی باقی نہیں رہتی۔ بہت سی چیزوں کے بارے میں ان کے رویوں کو ماضی میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور ان کی بے حد حوصلہ افزائی کی گئی ہے اور جب تصور کائنات سہارا نہیں دیتا تو عمارت گر پڑتی ہے۔ فطری جذباتی ردعمل کے سارے راستوں پر ہم آج پھولوں کی ایک ایسی کیاری کی طرح ہیں، جس کے ڈنٹھل توڑ دیے گئے ہیں۔ نیچر کے بے اثر ہو جانے کا احساس ابھی اپنے ابتدائی مدارج میں ہے۔ مستقبل میں عشقیہ شاعری کا کیا حشر ہوگا؟ اس پر ان معلومات کی روشنی میں غور کیجیے جو نفسیاتی تحلیل نے انسانی فطرت کے بارے میں پیش کیے ہیں۔

احساس محرومی، بے یقینی، آرزوؤں کی شکستگی، سعی رائیگاں، آب حیات کی تشنگی، جس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں، یہ سب شعور میں ہماری زندگی کی ضروری تنظیم نو کی نشانیاں ہیں۔ ہمارے رویے اور محرکات خود اپنے پیروں پر کھڑے ہونے پر مجبور ہیں۔ وہ سب اپنے حیاتیاتی جواز کی طرف واپس لوٹ رہے ہیں اور ایک بار پھر خود کفالتی کی طرف جا رہے ہیں اور صرف وہ محرکات زور پکڑ رہے ہیں جو عام طور پر اتنے بھونڈے ہیں کہ زیادہ مہذب افراد کے لیے وہ کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ ایسے لوگ محفل گری، غذا، جنگ، شراب اور جنس پر زندہ نہیں رہ سکتے۔ وہ لوگ جو تبدیلی سے متاثر نہیں ہیں وہ جذباتی طور پر جانوروں سے کم نہیں ہیں جیسا کہ ہم اس مضمون

کے اختتام پر دیکھیں گے کہ شاید کوئی قابل ذکر شاعر قدیم ذہنیت کی طرف رجوع کرنے میں تسکین حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

یہ ضروری ہے کہ بیماری کی صحیح تشخیص ہو۔ عام طور پر سائنس کی نام نہاد 'مادیت' کو الزام دیا جاتا ہے۔ یہ غلطی ایک حد تک بھونڈی بے نظم فکر کی وجہ سے ہے لیکن خاص طور پر جادوئی نظریے کی یادگاروں میں سے ایک ہے۔ کیونکہ اگر کائنات کو پورے طور پر 'روحانی' سمجھا جائے (اس ادعا کے کچھ بھی معنی ہوں۔ اس قسم کے سب دعوے لغو ہیں) تو یہ بات اسے انسانی رویوں کے مطابق نہیں بنا دیتی۔ یہ نہیں کہ کائنات کن چیزوں سے مرکب ہے بلکہ یہ کہ وہ کیسے کام کرتی ہے۔ وہ کون سا قانون ہے جس کی پابندی کرتی ہے۔ یہ چیزیں ہیں جو علم کو ہمارے جذبات ابھارنے سے قاصر کر دیتی ہیں اور پھر بذات خود علم کی نوعیت بھی اسے ناکافی بنا دیتی ہے۔ پھر اشیاء سے تعلق کا اظہار، جو ہم کرتے ہیں، وہ بڑا سطحی اور دور کا ہوتا ہے اور ہماری مدد نہیں کرتا۔ ہم اس رشتے کے بارے میں بہت زیادہ جاننے کا بھی آغاز کر رہے ہیں جو ذہن کو علم کے مقصد و منشا کے ساتھ ملاتا ہے یعنی کامل علم کے اس پرانے خواب کے لیے جو کامل زندگی کی ضمانت دے گا جسے کبھی خالص علم سمجھا جاتا تھا وہ اب امید و آرزو، خوف و حیرت سے مملو ہو گیا ہے اور ان مداخلت کرنے والے عناصر ہی نے اسے ہماری زندگی کو سہارا دینے کی قوت عطا کی۔ علم میں، واقعات کے بارے میں 'کیسے؟' کا سوال اٹھا کر ہی، ہمیں ایسے اشارے مل سکتے ہیں جن سے ہم حالات سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں اور غلطیوں سے بچ سکتے ہیں۔ لیکن ہم اس سے ایک پست قسم کی زندگی کے جواز کے سوا کچھ نہیں پا سکتے۔

کسی رویے کا جواز یا عدم جواز اس کے مقصد و منشا میں نہیں ہوتا بلکہ بذات خود اسی میں ہوتا ہے ساری شخصیت کے تعلق سے اس کی کارآمدگی اور فائدہ مندی میں ہوتا ہے اس بات پر مبنی ہوتا ہے کہ رویوں کے سارے نظام میں جسے شخصیت کہا جاتا ہے، اس رویے کا کیا مقام ہے؟ یہ بات کسی مہذب فرد کے لطیف اور مرکب رویوں کے بارے میں بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی ایک بچے کے سیدھے سادے رویوں کے بارے میں۔

مختصراً یہ کہ تجربہ خود اپنا جواز ہے اور اس حقیقت کو بہر صورت قبول کرنا ہوگا۔ حالانکہ بعض اوقات (مثال کے طور پر ایک عاشق کے لیے) اس بات کو قبول کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ایک دفعہ اس حقیقت کو قبول کر لیا جائے، تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ نئی نوع انسان اور دنیا کے تمام

پہلوؤں کی طرف وہ تمام رویے، جو انسان کے لیے کارآمد ہوں، پہلے ہی کی طرح زندہ رہیں گے اور ہمیشہ کی طرح وقیع سمجھے جائیں گے۔ اس بات کو تسلیم کرنے میں جو پس و پیش ہوتا ہے اس کی وجہ بری عادت کی وہ قوت ہے جس کو ہم اوپر بیان کر چکے ہیں۔ لیکن ان رویوں میں سے بہت سوں کو، جو ہمیشہ کی طرح وقیع ہیں اور جواب آزاد ہو رہے ہیں، برقرار رکھنا مشکل ہوتا ہے کیونکہ ہم ابھی بھی ان کی بنیاد اعتقاد پر رکھنے کے خواہش مند ہیں

(ساتویں باب میں رچرڈس نے اس نقطۂ نظر کا اطلاق جدید انگریزی شاعری پر کیا ہے)

O

(ارسطو سے ایلیٹ تک: ڈاکٹر جمیل جالبی، اشاعت: جون 1977ء، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی)

عتیق اللہ

آئی۔اے۔رچرڈز

بیسویں صدی کے ربع اوّل میں ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے علاوہ آئی۔اے۔رچرڈز نے ادب کے بعض ایسے امور کو اپنے تجزیے کی بنیاد بنایا جنھیں ماضی قریب و بعید کی تنقید نے تاہنوز اپنا موضوع و مسئلہ بنایا ہی نہیں تھا یا کم از کم بنایا تھا۔ یہ دونوں عہد ساز نقاد تھے جنھوں نے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ادبی تنقید کو ایک ہمہ گیر سرگرمی میں بدل دیا اور اینگلو امریکی تنقید پر جو شدت سے اثر انداز ہوئے۔ ایلیٹ اور ایذرا پاؤنڈ کے ساتھ رچرڈز بھی اس ہر اول دستے میں تھا جس نے رومانویت اور جمالیاتیت کو اپنی سخت تنقید کا ہدف بنایا تھا۔ رچرڈز نے زبان اور ترسیل کی قدر کو خاص اہمیت دی اور انھیں ادب و فن کا ایک لازمی جز قرار دیا۔ وہ ایک ایسی سوسائٹی میں ثقافتی معیاروں کے تحفظ کے تئیں کوشاں تھا جس میں اکثریت کی زندگی ایک خاص نظام اقدار کے ساتھ وابستہ ہے۔ رچرڈز کا یہ ماننا ہے کہ سوسائٹی میں جو انتشار اور بدنظمی پائی جاتی ہے اس پر کوئی چیز غالب آسکتی ہے تو وہ شاعری ہے۔ رچرڈز کے اس تصور میں آرنلڈ کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔

آئی۔اے۔رچرڈز کی پانچ تصنیفات میں سے پہلی تین اسی کی تحریر کردہ ہیں۔ باقی دو میں اس کے تعلیمی زمانے کے ساتھیوں کا اشتراک شامل ہے:

Principal of Literary Criticism
Practical Criticism
Colendge in Imagination
The Foundation of Aesthetics (باشتراک سی۔کے۔آگڈن اور جیمس ووڈ)
The Meaning of Meaning (باشتراک سی۔کے۔آگڈن)

رچرڈز نے شاعری میں زبان کے عمل اور ترسیل کے مسئلے پر جو نظریہ قائم کیا تھا اس کی

گونج پوری بیسویں صدی میں اپنا اثر دکھاتی رہی ہے۔ ایک سطح پر وہ یہ کہتا ہے کہ شاعر کا مقصد صرف اپنے تجربے کا اظہار ہے، شاعری اس کا ذاتی عمل ہے۔ وہ جو کچھ پیش کرتا ہے وہ آپ اپنے میں کوئی حسین چیز ہوتی ہے یا اس کا مقصد محض خودطمانیت ہوتا ہے یا بعض بھی جذبوں کا اظہار۔ ترسیل، اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے تجربے میں یہ اہلیت ہونی چاہیے کہ وہ اسی شدت کے ساتھ دوسرے کی فہم کا حصہ بھی بنے۔ اگر قاری میں تجربے کی اس شدت کو شعری تجربہ برانگیخت نہیں کرتا ہے تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ شاعر صحیح طریقے سے اپنے تجربے کو اپنے فن میں نہیں ڈھال سکا ہے۔ انسان اپنے تجربے کو کسی نہ کسی ترسیل کے ہیئت میں منتقل کرتا ہے خواہ تجربہ معرضِ تشکیل میں ہو یا اس کے بارے میں اسے کوئی شعور ہی نہ ہو۔ اس طرح رچرڈز ترسیل کو شعری تجربے کی لازمی شرط قرار دیتا ہے۔

رچرڈز یہ بھی بتاتا ہے کہ شاعری کی زبان کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان جذباتی ہوتی ہے اور سائنس یا نثر کی زبان حوالجاتی۔ مثلاً حوالجاتی زبان میں لفظ 'آگ' ایک واضح شے کی حیثیت رکھتا ہے۔ آگ کے معنی اس 'آگ' ہی کے ہیں جس کی قدر جلانے اور روشن کرنے یا ماحول اور جسمانی نظام کو حدت پہنچانے سے عبارت ہے یا دھواں وہ مدلول ہے جس کی قدر آگ کے ساتھ لازم و ملزوم کی سی ہے۔ لیکن نثر میں آگ یا دھواں جیسے الفاظ کا استعمال محض لغوی طور پر ہوتا ہے یا مردہ استعارے کے طور پر جنھیں محاورے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ شاعری میں آگ یا دھواں کے ایک سے زیادہ مدلولات کی گنجائش ہوتی ہے۔ 'آگ' حقیقی کے بجائے ایک سے زیادہ معنی افزا استعارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ بھروہ چیز سے زیادہ ایک خیال، ایک تصور، ایک معروضی تلازمے کے طور پر محض کسی جذبے کو ابھارنے والا ذریعہ بن جاتا ہے۔ غالب کے درج ذیل اشعار میں 'آگ' اور میر کے اشعار میں 'دھواں' جیسے الفاظ ان کے لغوی معنی یا ان کے مخصوص و متداول تصور یا ان کے محض نثری طرف ہمارے ذہنوں کو منتقل نہیں کررہے ہیں بلکہ یہاں کالرج کے لفظوں میں تھوڑی دیر کے لیے اپنے تعقل کو التوا میں ڈال کر ہمیں یہ یقین کر کے چلنا پڑے گا کہ یہاں آگ کو مجازی معنی کے طور پر اخذ کیا گیا ہے جس کی اپنی ایک شاعرانہ قدر ہے اور جس کا تعلق ایک خاص لسانی کرے میں لاشعوری عادات ہم سے بھی ہے۔ جس سے قاری لطف اندوز ہوتا اور حقیقت و التباس کی تفریق پر غور کرنے سے گریز کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رچرڈز شاعری کے فن میں فکر کے عنصر کے بجائے الفاظ کی ان تخلیقی

قوتوں کو زیادہ فوقیت دیتا ہے جس پر ہیئت کی تشکیل کا خاص انحصار ہے:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یا میر کے یہ اشعار دیکھیں:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

—

کیا جانیے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغِ دل
شاید کہیں ہے آگ لگی کچھ دھواں سا ہے

○○

رچرڈز کا کہنا ہے کہ شعری استعمال میں لفظ جذبے کو اکساتا اور ایک محرّک کا کام کرتا ہے سائنس دعوے کے طور پر رہی اظہار کرتی ہے جب کہ شاعری میں بیان کی نوعیت جذباتی ہوتی ہے جس کا کام غیر رہی مماثلتیں قائم کرنا ہوتا ہے۔ رچرڈز آگے چل کر یہ واضح کرتا ہے کہ شاعری کا خطاب ذہن سے نہیں ہوتا بلکہ ہماری اس کیفیت یا محرک سے ہوتا ہے جسے impulse کہا جاتا ہے۔ یہ کوئی مسئلہ نہیں کہ کلام یا خطاب میں وہ مجازی ہے یا غیر مجازی، منطقی ہے یا غیر منطقی، اسے بس اس حد تک اس تجربے کے تئیں مخلص ہونا چاہیے جو دوسروں کے اندر بھی اسی تجربے کو پیدا کر سکے۔ رچرڈز کہتا ہے کہ کامیاب ترسیل ممکن ہوتی ہے شاعر کے محرک کے impulse اور قاری کے ممکنہ محرک کے impulse کے درمیان ایک فطری نوعیت کے باہمی ربط کے قائم ہونے سے۔ دیکھا جائے تو رچرڈز کے تنقیدی تجزیوں میں جو تجرباتی طریق کار ہے اس کا اطلاق تخلیقی فن کاروں کے مقابلے میں قاریوں کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ رچرڈز نے قدر کی جو تشکیل کی ہے وہ اس کی نفسیاتی تھیوری، نفسیاتی بینش اور نفسیات سے غیر معمولی دلچسپی کی بخوبی مظہر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ محرک کے impulse جتنے منظم ہوں گے اتنی ہی طمانیت فراہم کریں گے۔ رچرڈز کے نزدیک گراں قدر ہر وہ چیز ہے جو زیادہ سے زیادہ ہماری نفسیاتی اشتہاؤں کو مطمئن کر سکے۔

لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ محرکوں impulse کی منظم شعوری منصوبہ بندی کا معاملہ نہیں ہے، وہ دوسرے ذہنوں کے اثر کے ذریعے قائم ہوتی ہے۔ شاعری ذہن کی اسی بے شکل اور منظم حالت کی نمائندگی کرتی ہے۔ رچرڈز شاعری سے محض شاعری مراد نہیں لیتا بلکہ اس کا تصور پورے تخلیقی ادب کو محیط ہے۔

○○

رچرڈز، چینی فلسفی کنفیوشس کے اس تصور کو بھی حوالہ بناتا ہے جس کے تحت چنگ Chung توازن اور ینگ Yung ایک متعین اصول، جو مقدر کے تحت ہر چیز کو ایک معمول پر رکھتا ہے۔ رچرڈز چنگ کی بنیاد پر مشارکی حسیت Synaethesis کا تصور قائم کرتا ہے جو ہمارے محرکوں impulse کے آزاد کھیل کو متوازن کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ رچرڈز انسانی دماغ کو محرکوں impulses کا نظام کہتا ہے جنہیں ان ردِ عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو بعض ہیجانات stimulus دماغ میں پیدا کرتے اور کسی عمل کی طرف راغب کرتے ہیں۔ جب تک وہ عمل آور نہیں ہوتے مختلف سمتوں میں ایک دوسرے کو کھینچتے رہتے ہیں۔ توازن کی ایک مثالی صورت یہ ہے کہ جب تمام محرک کے impulses کسی کج کے ذریعے روبہ عمل ہوں تو خود کو پوری طرح مطمئن کر سکیں، لیکن یہ کم ہی ممکن ہوتا ہے۔

شاعر کسی خاص فکر کو شعوری طور پر کوئی شکل مہیا نہیں کرتا۔ وہ تو محض ایک خاص صورتِ حال میں اپنے محرکوں impulse کے ایک ایسے کھیل کو رقم کرتا ہے جو مسرت آگیں بھی ہے اور جس میں بے ساختگی بھی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعر سے یہ سوال کرنا کہ وہ کیا کہتا ہے؟ اس کو غلط طریقے سے سمجھنے کے مترادف ہے۔ شاعر کا مقصد تو محض ایسے محرکوں یا کیفیتوں سے لطف تجربے میں قاری کی شمولیت ہوتا ہے۔

رچرڈز نے تھامس لو پیکاک کے مضمون The Four Ages of Poetry بابت 1820 پر بھی سخت تنقید کی ہے۔ پیکاک شاعری کے مقابلے میں دوسرے شعبہ ہائے علوم کو زیادہ مفید بتاتا ہے کہ وہ مکمل طور پر حقیقت کا علم مہیا کرتے ہیں جب کہ شاعر کا کام بے علمی کے کوڑا کرکٹ پر لوٹنا لگتا ہے، ایک متمدن معاشرے میں جیسا کہ ہمارا عہد ہے شاعر محض ایک نیم وحشی کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس کا طرزِ زندگی متروک رسومات، واہمہ ساز خیالات اور نیم وحشی اطوار کا نمائندہ ہے۔ رچرڈز، پیکاک کے ان خیالات کو سختی سے رد کرتے ہوئے یہ جواز پیش کرتا ہے کہ اگر پیکاک کے ان نتائج کو صحیح مان لیا جائے تو ہمارے انتہائی ترقی یافتہ سائنسی روشن خیالی کے

عتیق اللہ

مارکسیت کا فکری نظام: اطلاق اور ادبی تنقید

مختلف ادوار میں مختلف عصری افکار عمومی ذہن پر گہرا اثر ڈالتے رہے ہیں۔ اپنے مخصوص اور پسندیدہ فلسفہ کی روشنی میں افراد اپنی غور و فکر کے طریقوں میں ترمیم و تبدیلی کے علاوہ اپنے اعمال کی جانچ پرکھ بھی کرتے رہے ہیں۔ فلسفہ میں عینیت اور مادیت دونوں دھارے متبادل طور پر آتے رہے ہیں۔ مگر لوگوں کے روزمرہ کے سکون میں بے چینی اس وقت پیدا ہوگی جب مارکس ایک نئے فلسفۂ ارتقا کی بنیاد رکھتا ہے۔ بس وہیں سے کٹر روایت پرستوں اور ترقی پسند قوتوں کے مابین ایک مجادلے اور مناظرے کی شکل رونما ہو جاتی ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ گلیلیو اور اسحاق نیوٹن کی تحقیقات کے بعد مادیت کا رجحان پہلے ہی فلسفہ پر محیط ہو چکا تھا مگر مارکس اور اینگلز سے پیشتر فلسفہ اعلیٰ طبقہ کی تمدنی زندگی کا ایک فیشن ایبل حصہ تھا۔ فلسفہ کے دلچسپ موضوعات میں بیشتر مابعد الطبیعیاتی مفروضات سے تعلق رکھتے ہیں اور مادیت کے مقابلے میں روحانیت کی جڑیں مضبوط کرنے کے درپے تھے۔ مارکس کے فلسفے کا مقصد کائنات کی تفہیم نہیں ہے بلکہ اسے بدلنا ہے۔ فلسفے کو پرولتاری طبقہ کی اس آئیڈیولوجی سے ہم آہنگ ہونا چاہیے جو استحصالی طبقہ کے مفادات کے برخلاف جد و جہد پر آمادہ ہے۔ مارکس فلسفہ کو ساودی انتہاؤں اور اعلیٰ طبقہ کی ذہنی عیاشی سے نکال کر ارضی حقائق سے روشناس کراتا ہے۔ فلسفہ پہلی بار ایک عام انسان کی خودی کو برانگیختہ کرنے کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ یہ نہیں ہے کہ مارکس اور اینگلز کے اقتصادی نظریہ سے پیشتر اس سلسلے میں غور و فکر نہیں کیا گیا تھا۔ فرانس میں مارکس سے تقریباً ایک صدی پیشتر آدم اسمتھ اور ڈیوڈ ریکارڈو نے اقتصادیات کو بنیادی اہمیت تفویض کی تھی۔ ان کے یہاں سماجی مؤثرات، طبقاتی کش مکش اور طبقہ بندیوں کے رجحانات کو بھی اقتصادی نقطۂ نظر سے سمجھانے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے علاوہ بلنسکی اور ہرزن وغیرہ روسی نقادوں کے یہاں بھی

طبقاتی کش مکش اور استحصال کی روشنی میں ادب کو سمجھا گیا ہے تاہم مارکس اور اینگلز سے پہلے بیشتر دانش وروں کے ذہن پر عینیت کا غلبہ ہونے کے باعث سائنسی بصیرت کا فقدان تھا۔ مارکس اور اینگلز تصوریت کے میلان کی تردید ان معنوں میں کرتے ہیں کہ

"سماجی انسان ہی سماجی شعور کا تعین کرتا ہے۔"

مارکسی فلسفہ میں کائنات کی مادّی ماہیت کا نظریہ، مادہ کے وجود کی اوّلیتیں اور اس کے قانون ارتقا وغیرہ کے ساتھ ساتھ فطرت کے ارتقائی مدارج میں ظہور شعوریت کے مسائل بھی شامل ہیں۔ سماجی ارتقا کے قوانین میں عمرانیت کا ایک فلسفیانہ نظم و ضبط ہے۔ فلسفہ کا ایک سماجی پہلو بھی ہے اس لیے سماجی ارتقا کا عام نظریہ فلسفہ سے الگ نہیں جسے بعد ازاں تاریخ کے فلسفہ سے موسوم کیا گیا۔

مارکس اور اینگلز نے بعد ازاں مادیت کو جدلیات سے اور فلسفیانہ مادیت کو تاریخی مادیت سے منسلک کیا اور اسے ایک سائنسی پیش رفت کا نام دیا۔ جو ایک طرف سماجی ارتقاء کے قوانین کی مظہر ہے وہیں پیداواری قوتوں کی اہمیت کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہے۔ مارکس ارتقائی مدارج کا تجزیہ کر کے سوسائٹی کی سائنٹفک تعریف متعین کرتا ہے۔

کارل مارکس تاریخی ارتقاء کے نظریے کو بھی۔ جدلیاتی مادیت کے ساتھ مشروط کر کے دیکھتا ہے۔ دراصل جدلیات کی اصطلاح ہیگل سے اخذ کردہ ہے۔ ہیگل کا خیال تھا کہ تاریخ کا ارتقا دعویٰ (تھیسس) اور رد دعویٰ اینٹی تھیسس کے تصادم پر مبنی ہے جس کی تان Synthesis (ترکیبی ادغام) پر ٹوٹتی ہے۔ جدلیت تصادم کے تحت حرکت کا عمل ہے۔ مادی اشیا و مظاہر میں ضدوں کا تصادم ایک وحدت کی طرف حرکت کرتا ہے اور پھر وحدت اسی شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی وحدت بلکہ ایک اجتماع ضدین اکائی کی تشکیل اختیار کر لیتی ہے۔ ہیگل کے فلسفہ کے مطابق تصادم کا سبب ارتقا اور خیال کا ظہور ہے۔ مارکس فلسفہ تاریخ اور تاریخ کے ارتقائی عمل کا تصور ہیگل سے اخذ کرتا ہے مگر اس ترمیم کے ساتھ کہ خیال کو مادہ میں بدل دیتا ہے۔ اس طرح مارکس، ہیگل کی تصوراتی جدلیات کو جدلیاتی مادیت میں بدل کر ایک نئے مادی نقطۂ نظر کی بنیاد رکھتا ہے۔

زندگی بھی فطرت ہی کا ایک انتخاب ہے اس لیے مارکس یہ نظریہ قائم کرتا ہے کہ زندگی بھی ارتقاء پذیر ہے اور عالم انسانیت کی تاریخ کا تمام تر ارتقاء اور فروغ اقتصادی رفتار کے تحت عمل میں

آیا ہے۔ نیز انسانی معاشرہ ایک غیر طبقاتی سماج کی سمت مسلسل محو سفر ہے۔ ایک اقتصادی طبقہ دوسرے اقتصادی طبقے سے اس وقت تک برابر متصادم رہتا ہے جب تک کہ طبقاتی تفریق ختم نہیں ہو جاتی اور ایک ایسا معاشرہ جنم نہیں لے لیتا جس میں افراد ایک دوسرے کے استحصال سے نجات پا چکے ہوں۔ اسی طرح جاگیردارانہ نظام اور سرمایہ دارانہ نظام بھی سماج کے اقتصادی ڈھانچے ہی ہیں۔

مارکس اور اینگلز جدلیاتی مادیت کی روشنی میں سماج اور فطرت کو ایک نئے انداز سے سمجھنے کے لیے راہ ہموار کرتے ہیں۔ جدلیاتی عمل کے تحت سماج اور فطرت ارتقائی مدارج سے گزرتے ہیں۔ اشیاء اپنی مقداری حیثیت کے ساتھ ساتھ صفاتی اور ماہیتی تبدیلیوں سے بھی گزرتی ہیں۔ کبھی مادی انتشار میں محض مقداری تبدیلی ہمیں اس شک میں مبتلا کرتی ہے کہ شے میں صفاتی تبدیلی پیدا ہی نہیں ہوئی۔ مگر ارتقائی عمل میں ایسا کبھی نہیں ہوتا ہے۔ پانی اور بھاپ کے مصداق شے ایک مقام پر پہنچ کر ایک دم صفاتی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

مادہ میں چونکہ حرکت مضمر ہے اور وہ تغیر پذیر ہے اس لیے وہ کبھی ایک حالت میں نہیں رہتا بلکہ تبدیلیوں کے ایک مسلسل عمل سے گزرتا رہا ہے اور ایک مقام پر پہنچ کر بے جان مادے میں جان کی شکل میں اپنے ارتقاء کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ تغیر کے تحت منفی سے مثبت اور مثبت سے منفی حالت ابھرتی ہے اور زندگی اسی طرح ترقی کی منزلیں طے کرتی رہتی ہے۔ مارکس اس چیز کو 'invincibility of the new' 'ناقابلِ تسخیر نئے' سے موسوم کرتا ہے:

> "نیا وہ ہے جو کہ ترقی پسند ارتقا پذیر اور نمو پذیر ہے جو ہمیشہ آگے کی طرف بڑھتا رہتا ہے اور ترقی کرتا رہتا ہے۔"[1]

مارکس اس خیال کی نفی کرتا ہے کہ فطرت اشیاء اور حوادث کا اتفاقی مجموعہ ہے۔ اس کے مطابق اشیاء اور حوادث ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ فطرت کی ہر چیز اور فطرت کے عمل میں جدلیت اور تصادم کارفرما ہے۔ اسی طرح فطرت کا ہر حادثہ اس کے گرد و پیش کے حوادث کے متعلق ہوتا ہے:

> "مادی دنیا نہ صرف یہ کہ روبہ ترقی ہے بلکہ ایک متحرک وحدت ہے، اس کے تمام مظروضات اور مظہرات نہ تو از خود ترقی کرتے ہیں نہ علاحدہ خود پر بلکہ ان میں سے ہر ایک دوسرے مظروضات اور مظہرات پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح اثر کا یہ عمل باہمی ہے۔"[2]

اس طرح فطرت کے حوادثات متحرک اور متصادم رہتے ہیں۔ فطرت کی مختلف قوتوں کے باہمی تصادم سے فطرت کا ارتقائی عمل عبارت ہے۔ فطرت کے مظاہرات میں منفی و مثبت، ماضی اور مستقبل، ترقی و تنزل کے متفرق پہلو مضمر ہیں۔ یہی اندرونی تضادات اور ان کا باہمی جدل، فطرت کے حوادثات میں کارفرما ہے۔ مقداری سے صفاتی ارتقا بھی جدلیاتی عمل ہی سے عبارت ہے۔ ادنیٰ سے اعلیٰ کی تبدیلی اور آسان سے پیچیدہ کی طرف حرکت کو بھی اسی ارتقا کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ مقداری سے ماہیتی کی سمت جست لگانے کے عمل میں کیفیت اور تغیر تبدیلیوں کی اہمیت ہے۔ اشیاء کی حقیقت اور خصوصیت مقدار اور ماہیت سے عبارت ہوتی ہے۔ مقدار مادہ کی ہیئت، وزن اور عدد کی نشاندہی کرتی ہے۔ لیکن مادہ جب مقدار میں تبدیل ہوتا ہے تو اس وقت اس کی ماہیت میں تبدیلی عمل میں نہیں آتی۔ ماہیت کی قدر ہی مادی اشیاء کو ایک دوسرے سے مختلف و ممتاز کرتی ہے۔ مگر مادہ میں صنفی تبدیلی خود مادہ کو تبدیل کر دیتی ہے۔ ابتداءً مادہ میں مقداری تبدیلی بے حد سست رفتار اور خوالف سمت کی حامل ہوتی ہے۔ بہر زاں ارتقائی عمل کے مسلسل جاری رہنے کی بنا پر ہی تبدیلی اتنی طاقت ور ہو جاتی ہے کہ ایک دم جست لگا کر ماہیت کی صورت میں بدل جاتی ہے:

> "جست، ایک پرانی ماہیت سے نئی ماہیت کی سمت فیصلہ کن موڑ ہے۔ وہ ارتقا کی راہ میں ایک ناگہانی وقفہ ہے۔"[3]

جب مقداری تبدیلی ایک خاص صورت پا لیتی ہے تو ایک اچانک جست کے ساتھ مادہ کیفیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ فلسفۂ ارتقا میں leap (جست) کی اہمیت اسی لیے ہے کہ مقداری تبدیلی کے سست رفتار عمل evolution[4] (ارتقائی حرکت) سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جب کہ جست کے تیز رو عمل کو revolution (انقلابی حرکت) کا نام دیا جاتا ہے۔

مادہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ مسلسل تازہ بہ تازہ، نو بہ نو، ایک صورت کے بعد دوسری صورت بدلتا ہے۔ "نفی کی نفی کے قانون" کے تحت فرسودہ صورتیں مٹ جاتی ہیں اور ان کی جگہ نئی صورتیں لے لیتی ہیں۔ یہاں جدلیاتی منفیت، کہنگی کا اخراج نہیں کرتی بلکہ ان ترقی یافتہ صحت مند اور افادی عناصر کا تحفظ بھی کرتی ہے جن کا تعلق ماضی سے ہے۔

چناں چہ نیا اپنے صحت مند ماضی سے بالکل قطع تعلق نہ ہو کر ماضی کی صالح صفات کا حامل بھی ہوتا ہے:

"جدلیاتی طریقہ قدیم کے انحراف کے تعلق سے نہ صرف یہ کہ پہلے سے فرض
کر لیتی ہے بلکہ موثر ارتقا کی مراحل کے بالیدہ عناصر کا تحفظ بھی کرتی ہے۔ یہ
طریقہ قائم کرتی ہے کہ ساتھ قدامت اور نیا، جو اس کی جگہ لینے کے لیے
وارد ہونے والا ہے کے مابین ایک خاص تعلق ہے۔"

گویا مارکس اور اینگلز سوسائٹی کی مادی زندگی کو فوقیت دے کر عینیت (تصوریت) کو سماجی سائنس سے خارج کر دیتے ہیں۔ انسانوں کے پیداواری عمل اور اقتصادی تعلقات کے بغیر سماجی ارتقاء کو سمجھا جاسکتا اور نہ ہی تاریخی مادیت اور طبقاتی کش مکش کے پس پشت کارفرما محرکات وعوامل سے واقفیت ہو سکتی ہے۔ تاریخی مادیت یہ بتاتی ہے کہ سماج کے ڈھانچے اور یکا یک بعد دیگرے نظاموں کی تبدیلی آبادی کے تناسب میں کمی یا زیادتی یا جغرافیائی ماحول کے سبب عمل میں نہیں آتی بلکہ یہ ارتقاء ان وسائل اور طریقوں کی طاقت سے عبارت ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لیے سامان معیشت مہیا کرنے کے لیے کام میں لائے جاتے ہیں۔ پیداواری اوزار جو مادی اشیاء کو بنانے کے کام آتے ہیں۔ اوزاروں کو پیداواری کاموں میں استعمال کرنے والے لوگ اور لوگوں کی ہنرمندی اور ان کا تجربہ۔ یہ تمام وہ پیداواری قوتیں ہیں جو سماج کی ہیئت بھی بدلتی ہیں نیز اقتصادی قدروں میں تبدیلی لاتی ہیں اور انسانی زندگی کے تحفظ و بقا کے لیے ناگزیر بھی ہیں۔ انسان چوں کہ تن تنہا فطرت کی مخالف قوتوں کو زیر کر کے مادی اشیاء پیدا نہیں کرسکتا اس لیے وہ باہمی انسانی تعلقات بھی ناگزیر ہیں جو سماجی پیداوار کے ضمن میں بروئے کار لاتے ہیں۔ پیداواری سلسلے میں انسانوں کے مابین جو ربط وضبط قائم ہوتا ہے اسی کو پیداواری رشتوں کا نام دیا گیا ہے۔

پیداوار اپنے خاصہ کے اعتبار سے مسلسل تبدیلی اور ارتقاء کے عمل سے گزرتی ہے نیز پیداوار کے ذرائع اور طریقے بھی امتداد وقت کے ساتھ تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ انسان کے غور وفکر کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اس طرح سماجی نظام کے اپنے پیداواری وسائل اور مختلف طریقے مسلسل سرگرم عمل رہتے ہیں۔ قدیم اشتراکی نظام میں پتھر کے اوزار اور تیر کمان ہی انسان کے آلات پیداوار تھے۔ غلامی کے نظام میں اور جاگیرداری نظام میں دھات کے اوزار اور سرمایہ دارانہ نظام میں مشینی ذرائع استعمال کیے جانے لگے ہیں۔ اس طور پر سماجی ارتقاء کا عمل پیداواری ارتقاء کا پابند ہوتا ہے اور پیداواری ارتقاء کا دارومدار

پیداواری وسائل اور پیداواری رشتوں پر ہے۔ مارکسیت کے تحت صحیح تاریخی بحث کش مکش عوام سے عبارت ہوتی ہے جو مادی اقدار پیدا کرتے ہیں۔ مارکس کے مطابق پیداوار کے قوانین معلوم کیے بغیر تاریخ کا علم ناقص ہے۔ پیداواری قوتوں کے ارتقا اور انسانوں کے مابین پیداواری اشتراک عمل اور سماج کے اقتصادی ارتقاء کے اصولوں کی دریافت بھی تاریخ کے علم کے ضمن میں آتی ہے۔

مارکس یہ بتاتا ہے کہ پیداواری طریقے کس طرح مادی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسان کا شعور کس طرح سماجی دباؤ کے تحت بدلتا ہے۔ مارکس کہتا ہے کہ ہر سماجی تبدیلی کے اسباب اس کے گرد وپیش کے حالات میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ سماجی و اقتصادی ارتقاء اور شعور کی تشکیل میں ہر دور کے پیداواری رشتوں اور معاشی نظاموں کا اہم رول ہوتا ہے۔

یہ وہ تصورات تھے جنھوں نے عالم انسانیت کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا تھا ادب بھی اس نئی فکری رو کے شدید اثرات سے نہ بچ سکا۔

مارکس اور اینگلز نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادب اور فلسفہ بھی جدلیات کے تحت تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ مادہ کے ساتھ ساتھ سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ پیداواری طریقوں اور اوزاروں کی تبدیلیوں اور اقتصادی قدروں کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ خیال وفکر بھی ایک حالت میں نہیں رہتے۔ ادب کی تخلیق اپنے عہد کی طبقاتی کش مکش اور مادی حقیقتوں کی ترجمانی کرتی ہے۔ انھوں نے تاریخی وسماجی پس منظر میں فن وادب کے مطالعے پر اصرار کیا اور ماضی پرستی و کٹر روایت پرستی کی شدت کے ساتھ مخالفت بھی کی۔ ان کے نزدیک وہ ادب ترقی پسند اور اعلیٰ ہے جو حقیقت وصداقت کا امین اور پاسدار ہے۔ اگرچہ مارکس نے اقتصادی عنصر کو غیر معمولی اہمیت دی ہے مگر وہ اسے مطلق نہیں کہتا۔ اسے تاریخ اور ادب کی کسی بھی میکانکی تعبیر وتشریح بھی گوارہ نہ تھی۔ مادی طرز زندگی، فکری سطح کا تعین ضرور کرتی ہے۔ مگر محض اقتصادی حالت پر زور دینا ایک گمراہ کن طریقہ ہے۔ کیوں کہ فکری سطح کی تشکیل میں کئی عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔

مارکس کے نزدیک فن اور ادب سماجی پیداوار ہیں۔ ادیب سوسائٹی میں اپنے مقام سے پوری طرح باخبر ہوتا ہے۔ اس کا جمالیاتی ذوق بھی خارجی دنیا کے تعلق سے نمو پاتا ہے۔ بڑا ادب ترقی پذیر اور حقیقت پسند ہوتا ہے۔ حقیقت پسندی کا مطلب جزئیاتی صداقت کا اظہار ہی نہیں بلکہ مخصوص حالات کے تحت مخصوص کرداروں کی صداقت کوئی از سر نو تخلیق کا عمل رکھتی ہے۔" فن کار سوسائٹی اور سوسائٹی کے پس پشت کارفرما مختلف قوتوں کی صحیح اور حقیقی تصویر کھینچتا

ہے۔ اینگلز کے نزدیک بالزاک سب سے بڑا حقیقت پسند تھا۔ جس نے اپنے عہد کی فرانسیسی زندگی اور اس کے مصائب کو بے دردی سے اپنے فن میں جگہ دی تھی۔ بالزاک سیاسی اعتبار سے روایت پسند تھا اور بادشاہت کے موروثی حق دار کی طرف داری کرتا ہے لیکن اس کا عظیم فن اعلیٰ سوسائٹی کے زوال کا نوحہ بھی ہے۔ اس کی تمام تر ہمدردیاں اس طبقے کے ساتھ تھیں جو اجتماعی پس ماندگی کا شکار ہے۔ اینگلز کا خیال ہے کہ ”بالزاک کا فن بامقصد بنیادوں پر استوار تھا۔ اس لیے اس کی تعبیرات میں صالح عناصر کی فراوانی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اسکلس ایسے بابائے الیہ اور ارسٹوفینز ایسے بابائے طربیہ کو یقینی طور پر ایک خاص مقصد کے تابع بتاتا ہے۔ اسی طرح سروانٹے اور دانتے بھی مبنی بر مقصد تھے۔“[7]

یوں تو مارکس اور اینگلز نے مواد اور موضوع کو ہی خاص اہمیت دی ہے۔ مگر انھوں نے کہیں کہیں فن کار کے آزاد وجود اور تخلیق کے آزاد عمل کی سمت بھی اشارے کیے ہیں۔ اظہار فن میں بھی ہیئت کی قدر و قیمت کا، نھیں، حساس تھا۔ انھوں نے ادیب کی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے تقاضوں کی طرف بھی کہیں کہیں توجہ دی ہے۔

ترقی پسند نقادوں میں رالف فوکس، جیمس ٹی فیرل اور کرسٹوفر کاڈویل کے علاوہ جیورج لوکاچ، ایف۔ کیلورٹن (Calverton) ورنوں پیرنگٹن، میکائل گولڈ اور گرانوِل ہکس بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ رالف فوکس نے سرمایہ دارانہ میلانات اور سطحی ذہنیت کی شدید مخالفت کی۔ اس کے نزدیک شعری صداقت لازمی طور پر سماجی ہوتی ہے۔ فنکار کو عینیت پسند نہیں ہونا چاہیے۔ حقیقت کی رنگ آمیزی ہی اس کے فن کو بلند درجہ عطا کر سکتی ہے۔ فوکس اپنے نقطۂ نظر میں انتہا پسند واقع ہوا تھا۔ وہ پکا مارکسی نقاد تھا سی ناطے اس ادب کو غیر اہم، فسطائی، اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے۔ جو مارکسی بنیادوں پر استوار نہیں ہے۔ بقول اس کے:

> ”فن وہ ذریعہ ہے جس کے وسیلے سے آدمی حقیقت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے اور اسے اپنے آپ میں رچا بسا لیتا ہے۔ وہ اپنی داخلی شعور کی بھٹی سے حقیقت کی سفید گرم دھات باہر نکالتا ہے۔ اسے اپنے مقصد کے مطابق گڑھتا ہے اور خیال کی شدید آمیز قوت کے ذریعہ اسے ایک خاص شکل عطا کرتا ہے۔“[8]

اس کا یہ بھی خیال تھا کہ انیسویں صدی کا فن کار دنیا سے فرار حاصل کرنے کی ناکام کوشش کرتا رہا۔ کیوں کہ دنیا نے اس پر ایسے غیر موافق معیاروں کا دباؤ ڈالا تھا جنھیں وہ قبول نہیں

کر سکتا تھا۔ نتیجتاً کئی فن کاروں نے ہاتھی دانت کے میناروں میں پناہ لے لی اور اس کی چوٹی پر فن برائے تحفظ فن کا ریشمی پھریرا لہرا کر دنیا کے تئیں اپنی غیر پسندیدگی کا اظہار کیا۔“[9] اس نے The Novel and the People میں مغربی ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تمام اعلیٰ کارنامے عوام سے گہرا ربط رکھتے ہیں۔ فن کی سطح اس وقت پست ہو جاتی ہے جب فن کار عوام سے رشتہ توڑ لیتا ہے۔ وہ اٹھارویں صدی کے انگریزی ناولوں پر بحث کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ اس دور کا فکشن، جمہوریت پسندوں اور رجعت پرستوں کے باہمی تصادم کا نتیجہ ہے۔ وہ ان مصنفوں میں ڈفو، فیلڈنگ اور اسمولیٹ کو اعلیٰ ناول نگار قرار دیتا ہے کہ یہ لوگ زندگی کے ترجمان ہی نہیں بلکہ ناقد بھی تھے۔ اس نے وکٹورین ناول کو بھی عمرانی پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک وہ ادب زوال پذیر ہے جو حقیقت سے فرار اختیار کرتا ہے اور جو عینیت، صوفیت اور قنوطیت میں پناہ حاصل کرتا ہے۔

جیمس ٹی فیرل فن کی سماجی اہمیت کا قائل ہے۔ وہ ادب کو طبقاتی کش مکش اور اس کچلے ہوئے طبقہ کا آئینہ دار بنانا پسند کرتا ہے جو سرمایہ داروں کے استحصال کا شکار رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جدید عہد میں ایسا ادب نسبتاً زیادہ لکھا گیا ہے جس میں سرمایہ داروں اور استحصال کرنے والی قوتوں کو خصوصی نمائندگی دی گئی اور اس مفلوک الحال طبقہ کے حقائق سے اغماض برتا گیا ہے جن کی اکثریت ہے۔ اس کے نزدیک وہ ادب جو کہ باطنی پہلوؤں پر زور دیتا اور خاص جمالیاتی رجحان کے تابع ہے لذت کوشی کے فلسفہ کے مماثل ہے جسے ادب میں فن برائے تحفظ فن اور اظہاریت expressionism سے موسوم کیا جاتا ہے۔ تنقید میں اسے تاثریت اور احساسیت کا نام دیا گیا ہے۔ جس کے تحت فن محض احساسات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔[10] فیرل کے نزدیک فن کو حقیقی زندگی سے وابستہ ہونا چاہیے لیکن وہ اس وقت زندہ نہیں رہتا جب اسے کسی پروپیگنڈہ کا وسیلہ بنا کر صحافتی سطح پر لانے کی کوشش کی جاتی۔

کرسٹوفر کاڈویل کے نزدیک شاعری ذہن انسانی کے ابتدائی جمالیاتی اعمال میں سے ایک ہے۔[11] اس نے اقتصادی اور سماجی پس منظر میں شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی اور انگریزی شعراء کی تاریخ کو بھی اسی نقطۂ نظر سے مختلف درجوں میں تقسیم کیا۔ اس کا خیال ہے کہ ہر دور کے تقاضے جدا ہوتے ہیں۔ چناں چہ ہر دور کا تخلیقی ادب بھی مخصوص صورت حال کا حاصل ہوتا ہے۔ قدیم ترین غیر مہذب دور میں انسان نے اپنے علم اور اپنی آگہی کا اظہار شاعری کے ذریعہ

ہی کیا تھا۔ شاعری اس کے لیے، اپنے جمالیاتی احساس کا وسیلہ تھا۔ کاڈویل کے نزدیک ہم اس عہد کی شاعری اور فن کو جدید معیاروں سے نہیں جانچ سکتے۔ کیوں کہ وہ ایسا عہد تھا جس کی زبان ایک عام سطح کی حامل تھی۔ آہستہ آہستہ تبدیلیاں عمل میں آتی ہیں۔ آدمی زراعت کرنا سیکھتا ہے اس کے میلانات اور رجحانات فروغ پاتے ہیں۔ انسان سماج کی اہمیت کو محسوس کرنے لگتا ہے اور خود فرشانہ میلان کی جگہ مفاہمت اور امداد باہمی کا رجحان لے لیتا ہے۔ اب شاعری محض بول چال کی زبان میں نہیں کی جاتی رقص اور موسیقی سے بھی وہ متاثر ہوتی ہے۔ اسی عہد میں اجتماعی طور پر گائی جانے والی شاعری اور اجتماعی رقص کا فن جنم لیتا ہے۔ یہ عہد اس لیے اہم ہے کہ اسی میں تقسیم محنت کی رسم کی بنیاد رکھ دی جاتی ہے۔ اسی عہد میں حاکم اور دولت مند طبقہ کا وجود عمل میں آتا ہے۔ یہیں سے مذہب کی بنیادیں مضبوط ہونے لگتی ہیں۔ آدمی فطرت کی اندھی قوتوں کو خدا مان کر پوجنے لگتا ہے اور پرانے سورماؤں کو خدا سمجھتا ہے۔ زمین کے لیے جنگیں لڑی جاتی ہیں۔ فاتح حکومت کرنے لگتا ہے اور شاعری درباروں کی قصیدہ خوانی کی چیز بن جاتی ہے۔ فن اور مذہب کا عوام سے رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ شاعر محض حاکموں اور بادشاہوں کے میلانات کے ماتحت ہیں بن جاتے ہیں۔ یہیں سے مذہب کے ذریعہ استحصال اور طبقاتی تصادم کی ابتدا ہوتی ہے۔ شاعر میکانکی انداز میں سوچتا اور روایتوں کو عقیدہ کی طرح عزیز رکھتا ہے۔ مواد اور ہیئت کی صورتیں مخصوص ہو کر رہ جاتی ہیں۔

کاڈویل کے طریقہ کار پر عمرانیات نے وورس اثر ڈالا تھا۔ وہ مختلف تہذیبی ادوار کا منطقی تجزیہ کر کے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

> "شاعری اپنے جوہر میں نہ تو ذاتی ہوتی ہے نہ تو ہی نہ ذ لی ہوتی ہے اور نہ نسلی
> بلکہ کسی قدر اقتصادی ہوتی ہے۔" 12

گویا مارکس کی طرح کاڈویل بھی اقتصادیات کو ہی بنیاد بناتا ہے۔ شاعری انسانی سماج سے الگ چیز نہیں بلکہ اس کا وجود ہی انسانی سماج اور نسانی اعمال سے عبارت ہے۔ شاعری بھی انسان کا پیداواری اور اقتصادی عمل ہے۔ جب شاعری کو اس کی سماجیات سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے تو اس کے تدریجی ارتقا کو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

کاڈویل نے انگریزی شاعری کے مختلف رجحانات اور میلانات کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ نظریہ قائم کیا کہ جدید دور سے ماقبل تک کے تمام شعری رجحانات سماجی وادی

اقتصادی نظام سے متاثر رہے ہیں۔ کاڈویل بورژوا طبقہ کی شاعری کے عہد کے آغاز کا تعین 1550 سے کرتا ہے۔ یہ عہد 1600 تک جاری رہتا ہے۔ اس عہد سے بقول اس کے انفرادیت کا رجحان فروغ پاتا ہے۔ شیکسپیئر اور مارلو کے شاہکار جس کی واضح مثالیں ہیں۔ 1600 سے 1625 تک کا زمانہ جیکوبین شاعری کا دور ہے۔ اس اثنا میں حاکموں میں تکبر کا جذبہ فروغ پاتا ہے اور ان کا رشتہ عوام سے ٹوٹنے لگتا ہے۔ علاوہ اس کے مابعد الطبیعاتی رجحان چند شعرا پر گہرا اثر دکھاتا ہے۔ متقدر طبقے کے زوال کے بعد امراء کا دور دورہ شروع ہوتا ہے۔ امراء عوام سے رابطہ قائم کر کے حکومت کے خلاف ایک محاذ بنا لیتے ہیں۔ یہ ہم کامیاب تو ہوتی ہے مگر پھر امراء اور عوام کے مابین حقوق کے تعلق سے ایک نئے تصادم کی ابتداء ہوتی ہے۔ 1625 سے 1630 تک کی شاعری پیوریٹن تازہ دم کے سائے میں فروغ پاتی ہے۔ شاعری ایک بار پھر قدامت کی سمت مراجعت کرتی ہے جس میں انفرادیت کوشی کا عنصر شدید طور پر کارفرما ہوتا ہے۔

1650 میں پھر ایک انقلابی تبدیلی عمل میں آتی ہے۔ کلاسیکی رجحان ایک تحریک کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ڈرائڈن وغیرہ کے تنقیدی تصورات میں اسلوب پرستی کا رجحان غالب آ جاتا ہے۔ کلاسیکی اصول فن کی تقلید پر زور دیا جاتا ہے۔ شاعری پھر امراء کی لذت اندوزی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اسی زمانے میں کئی اقتصادی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ امراء زمین دار بن جاتے ہیں اور ان میں سے بعض صنعتوں کے مالک بن بیٹھتے ہیں۔ رومانیت کے ذریعہ اس ہیئت پرستی کے رجحان کو زبردست ٹھیس پہنچتی ہے۔ رومانویوں میں ایک گروہ جس میں شیلی اور بائرن اپنے عہد کی انقلابی آوازیں تھیں۔ مگر دوسری طرف بقول کاڈویل کیٹس ایسے انفرادیت کوش اور خود رحمی کے مارے ہوئے قنوطی شاعر بھی تھے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ استحصالی قوتیں شاعر کو عوام سے منقطع کر کے تنہائی پسند بنا دیتی ہیں۔ ان شعراء میں تھکن اور اضمحلال کی کیفیت مستولی ہے۔ اس کے بعد فن برائے فن کی تحریک، پارناسی دبستان، علامت پسندی اور ماورائی حقیقت پسندی (سرریلزم) جیسے رجحانات و تحریکات، مارکسی تصورات پر کاری ضرب کے مماثل تھیں۔ کاڈویل کے نزدیک ان تمام تحریکات میں اداریزم کا غلبہ تھا۔ شاعر کا عوام اور سماج سے رابطہ کم سے کم رہ جاتا ہے۔ ان تحریکات کے اثر سے روس، اسپین اور اطالوی شاعری بھی نہ بچ سکی۔ انفرادیت کوشی شدید سے شدید تر ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ روایت کو جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتے تھے۔ سماج ان کے نزدیک کوئی معیار نہیں تھا۔ محض اظہار ان کا نعرہ تھا۔

بیسویں صدی میں دوسری اور تیسری دہائی سے ہی عوامی فن کا نعرہ بلند ہوتا ہے۔ فرانس میں آرگن اور کاڈیٹ، برطانیہ میں لیوس، آڈن اور سپنڈر نے عوامی شاعری پر زور دیا۔ شاعری میں مسئلے اور موضوع کو بنیادی حیثیت دی جانے لگی۔ دنیا ایک سوشلسٹ دور میں قدم رکھتی ہے۔ شاعری میں ترقی پسند عناصر در آتے ہیں۔ کاڈویل ترقی پسند شاعری کو اجتماعی آواز کہتا ہے جس میں صالح روایت اور فنی جمالیاتی قدریں ایک توازن قائم کرتی ہیں۔ لینن بھی کسی قدر اور بعض تحفظات کے ساتھ جمالیاتی اقدار کا حامی تھا۔ تاہم مارکسی نقادوں کا بیشتر جھکاؤ موضوع و مواد کی طرف ہی تھا۔ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعری کے آزاد کردار سے انھیں کوئی غرض نہ تھی۔ فن پر بعض عام قسم کے مسائل اور اظہار کے عمل میں یکساں روی نے مارکسی ادب کو محدود کر کے رکھ دیا۔ اس میں پھولنے پھلنے کی وہ صلاحیت ہی جاتی رہی جو کسی بھی زبان کے ادب کی فطری افزائش ایک شرط کا حکم رکھتی ہے۔

حواشی

1. V Afanasyev "Marxist Philosophy" Moscow 1965, p 91
2. Ibed, p 96
3. O Yakanat, "What is Dialactical Materialism", Mascow 965, p 85
4. ارتقاء کے لغوی معنی کھلنے کے ہیں۔ جب کہ ارتقا میں یہ مفہوم بھی شامل ہے کہ ارتقا معکوس بھی ہو سکتا ہے۔
5. Manual "Fundamentals of Marxism- Laninism" Foreign Languages Publishing House, Mascow, 1963, p 84
6. Karl Marx & Angles "Art of Literature, p 36
7. English "Literature and Art" Letter of Minna Kantasky 1885 Navember, p 39
8. Ralph Fox "The Novel and the People, USA 1959, p 19
9. Ibid, p 32
10. James T. Faral " A Note on Literary Criticism" 1956, p 14
11. Christopher Caudwell" Illusion & Reality" 1949, p 13
12. Christoper Caudwell "Illusion & Reality" 1949, p 16

○

سوسیور کا نظامِ فکر

سوسیور کے فکری نظام کی ابتدا اس بات سے ہوتی ہے کہ زبان نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نشانات سے کیا مراد ہے؟ — اصلاً نشانات تین طرح کے ہیں۔ ایک قسم وہ ہے جسے index کہا گیا ہے۔ مثلاً دھواں اس بات کا انڈکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے۔ دوسری قسم icon ہے جو مشابہت پر استوار ہے۔ مثلاً کسی شخص کی پورٹریٹ جو اس کی اصل شکل سے مشابہ ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اشیاء کا ربط باہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے مثلاً طعام کے آخر میں 'میٹھا' جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ طعام کا اختتام ہو گیا ہے۔ لسانی نشان یعنی linguistice sign کا تعلق اس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (form) اور خیال یا concept کا نقطۂ اتصال وجود میں آتا ہے جن میں سے ہیئت 'شے کے خیال' کی طرف اشارہ کرتی ہے اور دال یعنی signifier کہلاتی ہے۔ جب کہ شے کا خیال (notion of thing) جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ مدلول یعنی (signified) کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں لفظ 'کرسی' ادا کرتا ہوں تو یہ اشارہ ہے اس خیال کی طرف جو کرسی کا ہے۔ لہٰذا لفظ 'کرسی' (جو ایک آواز ہے) بصورت 'دال' ابھرتا ہے جب کہ کرسی کا concept بطور 'مدلول' سامنے آتا ہے مگر لسانی نشان کی 'دال اور مدلول' میں تقسیم محض وضاحت کے لیے ہے ورنہ اسے تقسیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ وجہ یہ کہ لسانی نشان کاغذ کے ایک ورق کی طرح ہے جس کا ایک رخ 'دال' اور دوسرا 'مدلول' ہے۔ اگر آپ اس کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی دال اور مدلول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دوسری طرف اگر آپ ان میں سے ایک کو نابود کریں گے تو دوسرا از خود نابود ہو جائے گا۔

سوسیور کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ لسانی نشان اصلاً بلا جواز یعنی arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی مدلول کے لیے کوئی سا دال (آواز کا روپ) کام دے سکتا ہے۔ مثلاً کرسی کے لیے اگر

'کرسی' یا 'مرسی' یا 'شرسی' کی آواز نکالی جائے جس کا اشارہ 'کرسی کے خیال' کی طرف ہو تو یہ لفظ بھی اتنا ہی کارآمد ہوگا جتنا کہ لفظ 'کرسی'۔ شرط صرف یہ ہے کہ معاشرہ اس لفظ کو قبول کر لے۔ لہٰذا انسانی نشان فطرت کا عطیہ نہیں ہے بلکہ معاشرہ اسے اپنے اجتماعی عمل سے جنم دیتا اور نافذ کرتا ہے لیکن جوتھن کلر لکھتا ہے کہ لسانی نشان کو محض دال اور مدلول کے 'بلا جواز رشتے' تک محدود کرنا ناکافی ہے کیونکہ اس کے کچھ اور ابعاد بھی ہیں۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلول (سگنی فائڈز) اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث دوسری زبانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کو ہا سانی دوسری زبان میں ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً کسی ایک زبان کا لفظ 'کرسی' اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشان دہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دوسری زبانوں میں کرسی کے متبادل الفاظ بھی شے کی اسی وضع کو نشان زد کریں کیونکہ وہاں جو 'شے' ہوگی وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھوٹ پڑنے سے اپنے اندر وضع کے کچھ انوکھے پیرائے بھی محفوظ رکھے ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں ہر زبان کے لسانی نشانات، اپنے اپنے مدلول کی مخصوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کا اس طور ترجمہ کرنا کہ سارے shades of meaning گرفت میں آجائیں قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (سگنی فائڈز) کا ہے کیونکہ وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معانی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر 'راجہ' کا لفظ ریاست کے سربراہ کے لیے مختص رہا ہے (اور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے 'نائی' کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا ہے۔ جوتھن کلر نے لفظ cattle کا ذکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنوں میں مستعمل تھا مگر اب گایوں بھینسوں کے لیے رائج ہے۔ بات کا لب لباب یہ ہے کہ لسانی نشان، دال اور مدلول دونوں سطحوں پر بلا جواز یعنی arbitrary ہوتے ہیں۔ لہٰذا انھیں الگ الگ کر کے دکھانا ضروری نہیں ہے۔ اصلاً یہ دونوں اس رشتے کے مرہون منت ہیں جو ان کے درمیان قائم ہو چکا ہے۔ جان اسٹورک نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ 'دال' وہ آواز ہے جو کسی نہ کسی 'مدلول' کو نشان زد کرتی ہے یا بصورت تحریر یہ وہ بامعنی نشان ہے جو کاغذ پر بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی 'دال' اگر 'مدلول' کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ ایک بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں سب 'دال' کسی بھی زبان کے مادی پہلو (material aspect) کو پیش کرتے ہیں جب کہ 'مدلول' زبان کے ذہنی پہلو (mental aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے

جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھول جو ویرانے میں کھلا ہے 'لسانی نشان' نہیں ہے کیونکہ اسے لسانی نشان میں ڈھالنے والا کوئی موجود نہیں ہے۔ لیکن جب کسی ثقافتی دائرے کے اندر پھول کو رکھ دیں مثلاً جب پھول کو جنازے کا حصہ بنا دیں تو وہ غم کا نشان بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایسی صورت میں پھول دال (سگنی فائر) کہلائے گا جب کہ غم مدلول (سگنی فائیڈ) متصور ہوگا۔ جب پھول کو یوں بطور نشان استعمال کیا جائے تو وہ مخاطب اور مخاطب کے درمیان ایک کڑی سا بن جاتا ہے۔ لہٰذا بقول سوسیور زبان ایک ہیئت یا form ہے موجود بالذات یا substance نہیں ہے۔

سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر استوار ہے وہ زبان کی langue اور parole میں تقسیم ہے۔ لانگ سے سوسیور کی مراد زبان کا وہ نظام (system) ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جب کہ پیرول سے مراد کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ بقول ٹیرنس ہاکس گفتار (پیرول) آئس برگ کا وہ حصہ ہے جو پانی کی سطح کے اوپر موجود نظر آتا ہے جب کہ زبان (لانگ) وہ حصہ ہے جو زیر سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ لانگ آئس برگ کے نچلے حصے کی طرح ٹھوس نہیں ہے۔ لہٰذا ایک ایسے آئس برگ کا تصور کرنا ہوگا جس کا ظاہر حصہ تو ٹھوس ہے مگر نچلا حصہ ایک ایسی غیر مادی 'شے' یا نظام ہے جو اصلاً محض روایتوں، رشتوں اور اصولوں یعنی گرامر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس گرامر کے مطابق جو نظر نہیں آتی) الفاظ کو جملوں میں پرو کر متعلقہ خیالات یا تصورات یا (notions) کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ انسان کے لیے 'تکلم کرنا' فطری عمل نہیں۔ اس کے لیے فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے جس کے اندر لسانی نشانات متعلقہ خیالات یا تصورات کے مہر بن جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے نوام چامسکی نے یونیورسل گرامر (universal grammer) کا ذکر کیا تھا جو کتسابی نہیں بلکہ وہبی ہے۔ یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے 'زبان' اور 'گفتار' کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد شطرنج کی ہر گیم سے ماورا ہیں۔ لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران مختلف چالوں میں جو رشتے وجود میں آتے ہیں وہ نظر نہ آنے والے ان قواعد ہی کے مطابق ہوتے ہیں یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرائے زبان کی اس گرامر کی اساس پر استوار ہیں جو نظروں

سے اوجھل ہے۔ سوسیور کے نزدیک 'زبان' لسانی صلاحیت — (linguistic faculty) کا نام ہے جب کہ 'گفتار' اس صلاحیت کی کارکردگی (performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی انتظامی صلاحیت کا اظہار منتظمین کے ذریعہ کرتی ہے۔" زبان (لانگ) محض ایک عام سا سسٹم نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا سسٹم ہے جس کے اندر جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی مضمر ہوتا ہے۔ ہم جب زبان (لانگ) کو گفتار (پیرول) سے جدا کرتے ہیں تو دراصل اجتماعی سماجی رویے کو انفرادی رویوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عنصر کو حادثاتی عناصر سے ممیز کرتے ہیں۔

سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں — ایک وہ رشتے جو انتخاب (selection) کی بنیاد پر استوار ہیں اور دوسرے جو اتحاد اور اتصال سے عبارت ہیں۔ مقدم الذکر کو عمودی روابط یعنی paradigmatic relations کا نام ملا ہے اور موخرالذکر کو افقی یعنی syntagmatic relations کا — مقدم الذکر رشتے عناصر کے تقابل سے اکتساب کرتے ہیں جب کہ موخرالذکر رشتے عناصر کو جوڑنے میں ماہر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر مجھے کوئی بات کہنی ہے تو میں زبان کے 'مخزانے' کے اندر ایک چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب الفاظ کے فرق (difference) کی بنا پر ہوگا۔ مثلاً بیٹھنے کی شے کے لیے کرسی، موڑھا، تپائی، اسٹول، صوفہ متعدد الفاظ زبان کے اندر موجود ہیں مگر میں لفظ 'کرسی' کا انتخاب اس لیے کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہوئی اس شے کو صحیح طور پر نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دوسری طرف جب میں انتخاب کردہ لفظ یا الفاظ کو جملے میں استعمال کروں گا تا کہ وہ مفہوم عیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے تو یہ عمل اتصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اور قربت (contiguity) کا مظہر قرار پائے گا۔ گویا مقدم الذکر رشتے مزاجاً عمودی ہیں اور موخرالذکر مزاجاً افقی! مقدم الذکر رشتے binary oppositions کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اشیاء کے 'فرق' سے اکتساب کرتے ہیں جب کہ موخرالذکر رشتے الفاظ کو جوڑنے کے عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسیور کے مطابق سارا لسانی نظام انھیں عمودی اور افقی رشتوں پر مشتمل ہے یہی زبان کا ساختیہ یا اسٹرکچر بھی ہے تاہم یہ اسٹرکچر اپنے اندر مختلف سطحیں (levels) رکھتا ہے جن میں ہر سطح پر ہم ایسے عناصر کی نشان دہی

کر سکتے ہیں جو ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں نیز ایک دوسرے سے جڑ کر بڑی سطح کے units کو مرتب کرتے ہیں تاہم ان میں سے ہر سطح ساختیے کے بنیادی اصولوں ہی کے تابع رہتی ہے۔

سوسیور کے فکری نظام کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان کا ایک ایسے نظام کے طور پر مطالعہ کرنا چاہیے کہ کسی ایک خاص لمحے اس کی تمام تر کارکردگی کا احاطہ کیا جا سکے نہ یہ کہ وقت کی گردان کے ساتھ زبان میں جو تبدیلیاں آتی ہیں، صرف انھیں کو مرکز نگاہ بنایا جائے۔ اس سلسلے میں جان اسٹورک نے لکھا ہے کہ سوسیور سے پہلے کے ماہرین لسانیات زبان کا مطالعہ اس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے اور زبان کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس عمل کو سوسیور نے دو زمانی یعنی diachronic رویہ قرار دیا اور اس کی مخالفت کی۔ سوسیور کے مطابق ساختیات بحیثیت مجموعی 'یک زمانی' ہے۔ اس کا مقصد زبان کے نظام یا اس کی ساخت کو غیر تاریخی تناظر میں رکھ کر زیر مطالعہ لانا ہے۔ (اس بات سے سروکار رکھے بغیر کہ وہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر موجودہ صورت تک پہنچی ہے) بعد ازاں جب فرانس میں مارکسیت نے ساختیات کی مخالفت کی تو وہ اسی بنیاد پر تھی کیونکہ مارکسیت کی نظروں میں 'تاریخ' کو مسترد کرنا ناقابل فہم تھا: اصلاً مارکسیت سماجی حقیقت کی تاریخی سطح کو اجاگر کرنے کے حق میں ہے جو دو زمانی (diachronic) رویہ ہے لہٰذا ساختیات سے (جو یک زمانی synchronic ہے) اس کی مفاہمت مشکل تھی۔ زبان کی 'دو زمانی' اور 'یک زمانی' میں تقسیم سے سوسیور نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ زبان کوئی ایسا نظام فکر نہیں ہے جو کسی غیر متغیر 'جوہر' کا حامل ہو بلکہ وہ ایک ہیئت (form) ہے جو اپنے اجزا کے ربط باہم سے عبارت ہے جب کہ خود ان اجزاء کی پہچان ان کی 'موجودگی' یعنی ان کی مقرر اور متعین حیثیت کے باعث نہیں بلکہ اس بات کے باعث ہے کہ وہ باہمی 'فرق' کی بنیاد پر قائم ہیں۔ دیکھا جائے تو 'زبان' میں موجود یہ 'فرق' ہی خاص بات ہے اور اسی سے لسانی نظام کے اندر نشانات (signs) کی 'قیمت' مقرر ہوتی ہے تاہم یہ قیمت بدلتی بھی رہتی ہے کیونکہ زبان کا سارا نظام بنیادی طور پر بلا جواز یعنی arbitrary ہے — غور کیجیے تو زبان کے نظام کا یہ 'یک زمانی' رویہ جس کی سوسیور نے تبلیغ کی، اس انداز نظر ہی سے منسلک ہے جس کا اظہار نطشے، فرائڈ اور ہائیڈگر نے کیا ہے کہ وجود (being) یا موجودگی (presence) اصل حقیقت نہیں ہے۔ اصل حقیقت تو وہ کھیل یا لیلا یا becoming ہے جو اصلاً رقص سے مشابہ

ہونے کے باعث ہردم بنتے بگڑتے رشتوں (relations) سے عبارت ہے اور ان رشتوں سے ہٹ کر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دوسرے لفظوں میں رقص کی تمام تر حرکات یا اشارات (feastures) رقص سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے بلکہ بجائے خود رقص ہیں۔ اسی طرح حقیقت کا یک زمانی اظہار بجائے خود 'حقیقت' ہے اس میں دوئی ناپید ہے یہ خود ہی کھیل بھی ہے اور کھلاڑی بھی۔ دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔ سوسیور کی لسانیات بھی اصلاً یک زمانی کے حوالے سے زبان کے نشانات کو ہردم بنتے بگڑتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ رقص زبان یعنی langue کے اصولوں ہی کے تابع ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث بجائے خود رقص کے عالم میں ہے بلکہ خود ایک لسانی رقص ہے۔ زبان کے بارے میں سوسیور کے انقلابی نظریات نے بعد ازاں ساختیات پر جو اثرات مرتسم کیے وہ سب کے علم میں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارتھ کی اس بات کی تفہیم کہ تخلیق پیاز کے پرتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ان چھلکوں کو اتارتی چلی جائے یعنی ان کا رقص دکھائے، سوسیور کے نظام فکر کو سمجھے بغیر کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔

○

(معنی اور تناظر: وزیر آغا، اشاعت، دسمبر 1998، ناشر: مکتبہ نردبان سرگودھا)

IT IS LANGUAGE WHICH SPEAKS, NOT THE AUTHOR. MALLARME.

رولاں بارتھ

پس ساختیات کا پیش رو

فرانس کے ساختیاتی مفکروں اور ادبی نقادوں میں رولاں بارتھ (Roland Barthes) سب سے زیادہ دلچسپ، نکتہ رس اور بے باک نظریہ ساز تھا۔ وہ ایک سیماب وش باغیانہ طبیعت کا مالک تھا۔ زبان و ادب، اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی بت شکنی اس کی سرشت کا حصہ تھی، اور اس میں وہ ایسی لذت محسوس کرتا تھا جو اکثر اوقات تخلیق کی اعلیٰ ترین حدوں کو چھو لیتی ہے۔ اپنے ادبی سفر میں اس نے کئی قلابازیاں کھائیں، لیکن اس کی فکر میں بنیادی حیثیت 'متن کی کثیر المعنیت' کو حاصل رہی۔ وہ معنی کی وحدت اور ہر طرح کی وحدت کے خلاف تھا۔ وہ ادب کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "ادب اشارہ و دوال کی معنی خیزی (signification) کا پیغام ہے۔ محض معنی کا نہیں" —— (Signification سے بارتھ کی مراد وہ عمل ہے جو طرح طرح کے معنی پیدا کرتا ہے، فقط متعینہ معنی نہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ایک ادیب کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ وہ یہ کہہ کر قاری کو گمراہ کرے کہ زبان کوئی صاف ستھرا یا شفاف میڈیم ہے جس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کر سکتا ہے۔ ایک حساس اور ذمہ دار ادیب، زبان کی صنعت گری کے کھیل کو سمجھتا ہے، اور اس کی بازی کھیلتا ہے۔ بارتھ بورژوا ذہن اور اس کے طور طریقوں کے سخت خلاف تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ بورژوا آئیڈیالوجی اس مجرمانہ فعل میں گرفتار ہے کہ قرأت کوئی معصوم فطری عمل ہے، اور زبان کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ اصرار کرتا ہے کہ "معنی نما" (signifier) کو تصور معنی (signified) کا سنجیدہ ساجھی دار سمجھنا چاہیے تاکہ اس کی مدد سے تحریر سے بے روک ٹوک معنی پیدا ہوں۔ آواں گارد

ادیبوں کا شیوہ بھی ہے کہ وہ زبان کے لاشعور کو اظہار کی سطح پر عمل آرا ہونے دیتے ہیں، تاکہ معنی یا آزادانہ معنی کا پیچھا کر سکیں۔ پہلے سے طے شدہ یا متعینہ معنی کی 'سنسرشپ' ایک طرح کا جبر ہے کیونکہ اس سے متن مقید ہو جاتا ہے، اور معنی محدود ہو کر بے جان اور فرسودہ ہو جاتا ہے۔

رولاں بارتھ فرانس کے ساختیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی فکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں جتنی رولاں بارتھ نے۔ ساختیت کے حوالے سے نئے نئے نکات پیدا کرنے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ وہ خود بھی سوچتا ہے، اور سوچنے پر مجبور بھی کرتا ہے، وہ چونکاتا بھی ہے اور صدمہ بھی پہنچاتا ہے لیکن اس کی بات لطف و صداقت اور بصیرت سے خالی نہیں ہوتی۔ اس کو پڑھنے کا مطلب ہے ادب کے بارے میں زیادہ ذہانت سے سوچنا، اور ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے پہلے سے زیادہ حساس ہونا۔ اس کی ذات سے فرانس میں خلاقانہ ادبی تنقید کا احیا ہوا ہے، اور ادبی تنقید میں بحیثیت ایک ضابطۂ علم کے تنوع بھی پیدا ہوا ہے۔ بارتھ نے تنقید کو دلچسپ بھی بنایا ہے، اور پہلے سے زیادہ فلسفیانہ بھی۔

رولاں بارتھ ساختیاتی لسانیات کی گہری بصیرت رکھتا تھا، لیکن اس نے ساختیاتی فکر یا ادبی تنقید میں کسی نئے دبستان کی بنیاد نہیں ڈالی۔ وہ ایسا کرنا بھی نہیں چاہتا تھا، وہ کسی بھی دبستان سے وابستگی کے سرے سے خلاف تھا۔ اس کا حال ان نظریہ سازوں کا سا نہیں جو اپنی زیادہ تر قوت اپنے نظریے کے دفاع میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس رولاں بارتھ کا ذہن وسیع تر دلچسپیوں کی آماجگاہ ہے، اور عجیب و غریب حرکیت کا حامل ہے۔ بارتھ نے کئی موضوعات پر لکھا، اور جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا، اپنی جودتِ طبع اور جولانیٔ فکر سے نئی نئی جہات روشن کر دیں۔ اس نے اپنی ایک دلچسپ سوانح بھی لکھی ہے:

ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES

(1975)

جس میں سوانح کی صنف کو غیر اصل اور جعلی قرار دیتے ہوئے خود اپنا خاکہ اڑایا ہے۔ پانچویں اور چھٹی دہائی کے بعض مفکرین کی شہرت پسندی کے ردعمل میں ہر طرح کے لیبل کو مسترد کرتے ہوئے بارتھ خود اپنے بارے میں لکھتا ہے: ''وہ اپنے کسی بھی امیج کو برداشت نہیں کر سکتا، اس لیے کچھ بھی کہا جانا پسند نہیں کرتا۔'' اپنے فکری رویوں کی رو سے وہ بنیادی طور پر ساختیاتی مفکر تھا،

لیکن کسی گروہ میں شامل ہونے یا توجہ کا مرکز بننے سے اسے شدید نفرت تھی، اس لیے وہ ہر لیبل کو رد کرتا تھا۔ (پیدائش 1915 – انتقال 1980)۔

ابتدائی دور

رولاں بارتھ اپنے ابتدائی برسوں میں ژاں پال سارتر سے بے حد متاثر تھا، اور یہ اثر کافی مدت تک رہا، کیونکہ رولاں بارتھ بھی اس مغربی فلسفے کا شدت سے مخالف تھا، جس کے رد میں 'وجودیت' پیدا ہوئی تھی۔ 'لازمیت' (Essentialism) کے مقابلے میں وجودیت نے انسان کی اس بنیادی آزادی پر زور دیا تھا جو ہر تبدیلی کی بنیاد ہے۔ بارتھ بھی سارتر کی طرح لازمیت اور جبریت کے خلاف ہر طرح کی بغاوت بلکہ نراجیت (انارکی) تک کا قائل تھا۔ سارتر کی طرح وہ بھی 'لازمیت' کو بورژوازی کا نشان سمجھتا تھا اور پوری قوت سے اس کو رد کرتا تھا جیسا کہ اس کی ایک ابتدائی بحث انگیز تصنیف (1957) Mythologies سے ظاہر ہے۔

لازمیت اور بورژوازی کی مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل گیا، کیونکہ سارتر وحدت اور سالمیت (integrity) کا منکر نہیں تھا، لیکن بارتھ اپنی ذہن میں بورژوازی سالمیت کے خلاف شکست و ریخت کے فلسفے کی حمایت تک سے گریز نہیں کرتا تھا۔ اس کا کہنا تھا انسان کی وحدت ایک طرح کا واہمہ ہے، اگر غور سے دیکھا جائے تو ہم میں سے ہر ایک دراصل 'کئی' ہے۔ وہ وحدت کا سرے سے قائل ہی نہیں تھا، خدا کا بھی نہیں، ہر وہ چیز جو غیر مسلسل اور غیر واحد ہے، بارتھ اس کی حمایت کرتا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ سوانح اسی لیے ادب نہیں کہ وحدت پیدا کرنے کی کوشش میں وہ جعل کا نمونہ پیش کرتی ہے اور غیر اصل ہے۔

رولاں بارتھ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور 'مرکز گریز' (Centr fugal) ہو، اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو 'مائل بہ مرکز' (Centripetal) یا واحد ہو۔ اس فلسفیانہ سرکشی کے لیے وہ ہر خطرہ مول لینے اور کسی بھی انتہا تک جانے کے لیے تیار رہتا تھا۔ وہ ہر اس چیز کی نفی کرتا تھا جسے اس کے عہد کی بورژوازی نے دانشِ حاضر کے طور پر قبول کر رکھا تھا۔ بارتھ کا مرغوب ترین اظہاری حربہ 'قولِ محال' ہے۔ Doxa یعنی اشیا و صورتِ حال کا تسلیم شدہ تصور جسے اکثریت قبول کرتی ہو، اسے بارتھ اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتا تھا۔ Doxa وہ کو تباہ کر سکا یا نہیں، لیکن اس نے اس کا احساس دلا دیا کہ حقیقت کا وہ تصور جسے بالعموم لوگ صحیح سمجھتے ہیں، حقیقت کے ممکنہ

تصورات میں سے محض ایک ہوتا ہے۔
جس طرح ثقافت میں Doxa ہوتا ہے، ادب میں بھی Doxa ہوتا ہے — کو رد کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔ مدرسانہ تنقید اور مکتبی تنقید پر اس نے بار بار حملے کیے۔ اگرچہ بعد میں وہ 'کالج دی فرانس' میں پڑھانے لگا تھا، لیکن اس نے مرتے دم تک اپنی آزادی کو برقرار رکھا، اور کوئی پابندی قبول نہیں کی۔

ECOLE PRATIQUE EDE HAUTES ETUDES IN PARIS.

سے جزوی وابستگی کی وجہ سے اسے ہمیشہ اتنی آزادی رہی کہ بلا کسی روک ٹوک کے وہ اپنے خیالات کو آزادانہ پیش کر سکے۔ اسے ادبی نظریات پر چار خاص اعتراض تھے: اوّل یہ کہ ادبی تنقید میں غالب رجحان غیر تاریخیت کا ہے، کیونکہ عام خیال یہ ہے کہ متن کی ہیئتی اور اخلاقی اقدار دائمی ہیں۔ بارتھ کبھی کمیونسٹ نہیں رہا، لیکن ادب کی تاریخیت کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو نو مارکسی ضرور ہے۔ اس نے اپنے عہد کے ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنین کا بے جان گوشوارہ قرار دیا، جن میں بقول اس کے ادب اور سماج کے معنی خیز جدلیاتی رشتے کی روح مفقود ہے۔ اس نے اپنی اوّلین کتاب (1953) "Writing Degree Zero" میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطۂ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جا سکتی ہے۔ یہ کتاب دلچسپ ضرور تھی لیکن کامیاب نہیں ہوئی اس لیے کہ جو بڑا مقصد رولاں بارتھ کے پیشِ نظر تھا، اس سے کہیں وسیع پیمانے پر تفصیلی مطالعے کا متقاضی تھا۔ یہاں اس کتاب کے نتیجے کے طور پر بارتھ پیرس کے بائیں بازو کے ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بن گیا۔
مکتبی یک سطحی تنقید پر اس کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ مکتبی تنقید کا نفسیات کا شعور بھی ایک حد تک معصومانہ ہے۔ سوانحی معلومات کی مدد سے متن کو سمجھنا اس کے نزدیک ناقابلِ معافی جرم تھا (حالانکہ اب تک بہت سے ملکوں میں اس کا چلن ہے) اس کے نزدیک ادبی متن کے عناصر کو صرف ان داخلی رشتوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے جو وہ متن کے دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ ساختیاتی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ نفسیاتی عوامل کا سادہ لوحانہ اطلاق یوں بھی گمراہ کن ہے کیونکہ اکثر و بیشتر متن میں کوئی شدید جذبہ، خواہش یا ادیب کی ذاتی زندگی کا عکس نہیں، کسی طرح کی کشاکش اور محرومیوں کا بدل ہوتی ہے۔

بارتھ کا تیسرا اعتراض اور بھی شدید نوعیت کا تھا، یعنی مکتبی تنقید متن کے صرف حقیقی یا طے شدہ معنی کو صحیح سمجھتی ہے اور نہایت احتیاط سے اس پر اصرار کرتی ہے۔ حقیقی معنی تو صرف لغوی معنی ہو سکتے ہیں، اور ادب میں اکثر و بیشتر وہ بیہودگی کی حد تک غلط ہوتے ہیں۔ مکتبی نقادوں کے بارے میں بارتھ نے لکھا ہے کہ ان کا ذہن چھوٹا اور نظر محدود ہوتی ہے۔ وہ ادعائیت کا شکار ہیں، اور ادب میں اکثریت کے علم بردار ہیں، اس لیے ادب کے لطف و نشاط میں شرکت کے لیے ان کی آمریت کو تسلیم نہیں کرنا ضروری ہے۔ ادب فی نفسہٖ ابہام سے لبریز ہے اور ایک ہی فارم میں کئی معنی ساتھ ساتھ عمل آرا ہو سکتے ہیں۔ (یہاں تک پہنچتے ہوئے بارتھ کا ساختیاتی فکری رویہ واضح ہونے لگتا ہے، یہ اوّلین کتاب 'Writing Degree Zero' سے واضح انحراف ہے۔)
روایتی اور مکتبی نقادوں پر بارتھ کا چوتھا اعتراض یہ تھا کہ آئیڈیالوجی کے تئیں ان کا ذہن صاف نہیں۔ وہ ان اقدار کا بھی اقرار نہیں کرتے جن کا اطلاق وہ ادب پر کرتے ہیں، نہ ہی وہ ان اقدار کے منطقی نتائج کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ ان کی بدعقیدگی مکمل ہے۔ اس رویے کو رد کرنے کے لیے بارتھ نے مارکسزم کی اصطلاح mystification 'ابلہ فریبی' استعمال کی ہے۔ مارکسزم کی رو سے 'ابلہ فریبی' (Mystification) ایک گمراہ کن سازشی نوعیت کی طاقت ہے جو تاریخی یا ثقافتی مظاہر کی اصلیت کو ظاہر نہیں ہونے دیتی۔ اس کا جواب 'ردابلہ فریبی' (De-mystification) کے سوا اور کچھ نہیں۔
بارتھ کے پہلے اور چوتھے اعتراض سے صاف ظاہر ہے کہ اپنے شروع کے دور میں بارتھ خاصا سیاسی ادیب تھا۔ بورژوازی کی شدید مخالفت، روایتی اور مکتبی فکر کے خلاف اعلانِ جنگ، اور ذہن و شعور کی شدید آزادی اس کی تحریروں کا امتیازی نشان ہے، لیکن رفتہ رفتہ اس کی سیاسی لے کم ہوتی گئی اور ادبی لگن نمایاں ہونے لگی۔ وہ ایک ریڈیکل دانش ور ضرور تھا، لیکن اس اعتبار سے انقلابی نہیں تھا کہ سریت مخالف (Demystifier) ہونے کے باعث وہ سماج کے سیاسی سے زیادہ ثقافتی پہلو میں دلچسپی رکھتا تھا۔ وہ ثقافتی استحصال اور سماج کے منجمد فکری رویوں کے خلاف تھا۔ غرضیکہ وہ تشدد کا نہیں، دانش کی نئی روشنی کی نشاط انگیزیوں کا نقیب تھا۔
رولاں بارتھ کی ایک اور اہم کتاب:

"THE PLEASURE OF THE TEXT (1973)

ہے، جس میں اس نے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے حظ و انبساط اور بالخصوص نشاط

انگریزی کی کیفیت کو بطور ایک اصول کے پیش کیا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ادب، متن اور قاری کا رشتہ اپنی نشاط کے اعتبار سے شہوانی (Erotic) نوعیت رکھتا ہے۔ قرأت کے دوران 'جسم' 'جسم' سے بات کرتا ہے۔ (جسم سے بارتھ ذہن کو لاشعوری کارکردگی مراد لیتا ہے) 'جسم' جو ادب کا گہرا اور سچا حصہ ہے، وہ قاری کی دسترس میں آجاتا ہے، اور لطف و نشاط کے لیے گہرا ربط باہمی ضروری ہے۔ متن (یعنی اعلیٰ فن پارے) کے تئیں قاری کے ردِعمل کے لیے بارتھ دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے (Pleasure) Plaisir— اور Jouissance (Enjoyment) یعنی 'نشاط' اور 'لذت'۔ بارتھ کے انگریزی مترجم نے لکھا ہے کہ Jouissence کے فرانسیسی مفہوم میں جنسی لذت کا اشارہ ہے، اور بارتھ کی مراد اسی سے ہے۔ اصل متن اور اس کی سچی قرأت کا منتہا یہی کیفیت ہے، یعنی حظ و انبساط کی آخری حد، ڈوب جانے کی کیفیت، انضمام کامل، خودسپردگی، گم شدگی، یا تحیر ہی تحیر۔ بارتھ کہتا ہے کہ لطف و نشاط اور لذت کی اس کیفیت کا بیان ممکن ہی نہیں۔ 'نشاط' کا بیان شاید ممکن ہو، لیکن 'لذت' کو صرف احساس کیا جاسکتا ہے اور بس۔ لگتا ہے وجود کی آخری حد تک کسی شے نے جھنجھوڑ کر رکھ دیا، کچھ لے لیا، کچھ دے دیا۔ یعنی تاریخی، ثقافتی، اور نفسیاتی بنیادیں ہل گئیں، ذائقے، قدریں، یادیں بدل گئیں، زندگی کی روز مرہ یکسانیت میں اتھل پیدا ہوگئی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ گویا زبان سے ہمارے سابقے میں بکھراؤ آتی، یکم بحران (crisis) پیدا ہوگیا، یا کوئی زلزلہ آگیا۔

بارتھ قاری کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں، جیسا کہ او پر اشارہ کیا گیا، آزادانہ شرکت کی پرجوش اور نشاط انگیز دعوت دیتا ہے۔ اعلیٰ فن پارے کو پڑھنے سے جو حظ و انبساط، لطف و نشاط حاصل ہوتا ہے، اس کو یوں ظاہر کیا گیا ہے

خوشی

PLEASURE

'BLISS' 'PLEASURE'

لذت (سہا نند) لطف و نشاط

یعنی قرأت کے عمل کی 'خوشی' میں 'لطف و نشاط' اور 'لذت' دونوں کیفیتیں شریک ہیں۔ بقول بارتھ جب بھی ہم کسی سامنے کے صریحی معنی سے آگے بڑھتے ہیں تو گونج پیدا ہوتی

ہے، کوئی حوالہ، کوئی نسبت، کوئی حلاوت، کوئی رمز و اشارہ، کوئی کنایہ، کوئی معنی در معنی کی کوئی دھندلی پرچھائیں۔ غرضیکہ متن کی سطر اور سطروں کے بیچ میں جو کچھ ہے، وہ بھی بولنے لگتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ اس مقام پر گویا جیسے اور ہنسنے لگتا ہے اور لباس کے چاک سے بدن جھانکنے لگتا ہے۔ The pleasure of the Text کا مشہور جملہ ہے:

"IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE
THERE WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS?"

یعنی کیا بدن کا وہ حصہ زیادہ جاذب نظر نہیں ہوتا۔ جہاں ملبوس اُسے ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے۔ غرضیکہ یہ مقام شہوانی نشاط کا مرکز بن جاتا ہے۔ متن میں جب بھی اظہاری پیکر روش عام سے ہٹ کر 'معمولی زبان' سے ملتا ہے تو بین السطور روشن ہوجاتا ہے اور ذہن ایک ناقابلِ بیان 'لذت' سے ہم کنار ہوتا ہے۔

ضروری نہیں کہ یہ ہر قاری کا تجربہ ہو، لیکن بارتھ کو تو بورژوازی کی قدروں اور سماجی رکھ رکھاؤ پر ضرب لگانا ہی ہے۔ اس کے تصورات اور تحریروں سے بحث کرتے ہوئے یہ پیش نظر رہنا چاہیے کہ اس کا نمایاں وصف بت شکنی، مسلمات کو مسمار کرنا اور طبقۂ اشرافیہ کی مقلدانہ کھوکھلی اقدار کو بے نقاب کرنے کے جوش و ولولے سے سرشار ہوتا ہے۔

دوسرا دور

رولاں بارتھ کی وہ تصنیف جو اس کے ادبی سفر میں ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے، یا جس میں اس کے 'پس ساختیاتی' فکری رویے کے واضح عناصر ملتے ہیں، وہ S/Z ہے جو 1970 میں شائع ہوئی۔ اس سے بارتھ کی شہرت فرانس سے باہر دوسرے ممالک کے ادبی حلقوں میں بھی پھیل گئی اور اس کو انتہائی تازہ کار اور فکر انگیز ادبی نقاد کے طور پر جانا جانے لگا۔ S/Z میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ (Sarrasine) کو موضوع بنا کر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا۔ بالزک کا انتخاب بارتھ نے سوچ سمجھ کر کیا، کیونکہ بالزک کو بالعموم پکا اور بنیادی نوعیت کا حقیقت نگار (Archetypal Realist) سمجھا جاتا ہے۔ اس تجزیے سے بارتھ کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ بڑے سے بڑا حقیقت نگار بھی جس کے بارے میں بالعموم

یہ طے ہو کہ وہ ظاہر کرے حقیقت نگار کے حقیقت کی فطری ترجمانی کرتا ہے وہ بھی اپنی حقیقت
قاری کے لیے ذہنی تحرک روایتی فطری زندگی سے نہیں، بلکہ آرٹ سے حاصل کرتا ہے۔ بالزک
کا ناولٹ تیس صفحے سے زیادہ کا نہیں، اس پر بارتھ نے دو سو صفحوں کی کتاب لکھی۔ شاعری جو
ایجاز و اختصار کی زبان ہے۔ اس پر تو خوب خوب لکھا جاتا ہے، لیکن فکشن کی تنقید میں بارتھ نے
ایک مثال قائم کی۔ بارتھ زبان کے اجزا کو منتشر کرنے، پھر ان میں پیدا کرنے، اور متناقضانہ
(Paradoxical) نکات اٹھانے میں ماہر ہے۔ اس اعتبار سے S/Z پس ساختیاتی دور کے
بارتھ کی سب سے لاجواب اور متاثر کن تصنیف ہے۔

S/Z کے آغاز میں بارتھ فکشن کے ان نقادوں پر تنقید کرتا ہے جو دنیا بھر کی کہانیوں کو ایک
داخلی ساخت کے تحت لا کر دیکھتے ہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ایسے نقاد ساخت کو کھولنے کی ناکام
کوشش کرتے ہیں، کیونکہ دراصل ہر فن پارہ مختلف ہوتا ہے۔ افتراق فن پارے کے بے محل
ہونے میں نہیں، بلکہ کہ فن پارے کی متنیت (Textuality) کا حصہ ہوتا ہے۔ ہر فن پارہ پہلے
سے لکھے ہوئے (Already Written) ادب کے لامحدود (Infinite) موج سمندر سے اپنا نیا
رشتہ استوار کرتا ہے۔ بعض فن پارے متن کو آزادانہ پڑھنے کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں، اور صرف
خاص معنوں اور حوالوں پر اصرار کرتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند ناول ایک طرح کا 'بند متن'
(Closed Text) پیش کرتا ہے۔ بعض دوسری طرح کے فن پارے قاری کو نہ صرف نئے معنی
اخذ کرنے کی اجازت دیتے ہیں، بلکہ ایسا کرنے میں اس کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ 'بند متن'
پر حملہ کرتے ہوئے بارتھ کہتا ہے کہ اس کے حامی قاری کو متن کا 'صارف' (consumer) سمجھتے
ہیں، جب کہ متن اور قاری کا رشتہ محض 'صارف' کا نہیں، بلکہ معنی پیدا کرنے والے (producer)
کا ہے۔ پہلی طرح کے متن کو بارتھ محض پڑھا جانے والا (Lisible : Readerly) اور دوسری
طرح کے متن کو لکھا جانے والا یعنی تخلیق کیا جانے والا (Scriptible : Writerly) کہتا ہے۔
پہلی طرح کا متن محض پڑھنے کے لیے ہے، جب کہ دوسری طرح کا متن گویا لکھنے کا جواز پیش
کرتا ہے۔ یہ تخلیق کا حق ادا کرتا ہے اور خود انبساط کا در وا کرتا ہے، گویا دوسری طرح کا متن
ایک آدرش متن ہے۔ اس مثالی متن میں 'معنی نما' کہکشاں کی طرح وارد ہوتے ہیں، اور معنی
کی نئی کائنات ابھرتی ہے۔ اس کا کوئی [illegible] نہیں، اس میں کئی دروازوں سے داخل
ہوتے [illegible] کوئی آمر یہ حکم نہیں لگا سکتا کہ صرف یہی دروازہ خاص دروازہ ہے، متن جن کوڈ

(رموز) سے کام لیتا ہے وہ تاحد نظر کھل جاتے ہیں۔

یہ کوڈ کیا ہیں۔ یہ ساختیاتی معنیاتی نظام کے کوڈ نہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ جو بھی نظریاتی
نظام ہم استعمال کریں، مثلاً مارکسی، جنسی، نفسیاتی، ساختیاتی، وہ متن سے اپنی لامحدود آوازیں پیدا
کرے گا۔ بارتھ کا دعویٰ ہے کہ قاری جب مختلف نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتا ہے تو مختلف معنی پیدا
ہوتے ہیں، اور معنی کی نام نہاد وحدت فنا ہو جاتی ہے، یعنی معنی کی وحدت ایک متھ ہے۔ بارتھ
بالزک کے سارازین کو 561 قرأتی اجزا (Lexias) میں تقسیم کرتا ہے، ان میں سے بعض اجزا
ایک جملے سے زیادہ کے نہیں ہیں۔ اس کے بعد وہ ان کو باری باری پانچ کوڈ کی چھلنی
(Grid) سے گزارتا ہے۔ یہ پانچ کوڈ ہیں:

Hermeneutic	تفہیماتی
Semic	معنیاتی
Symbolic	علامتی
Proairetic	عملی
Cultural	ثقافتی

پہلا یعنی 'تفہیماتی' کوڈ اس بنیادی معمے سے متعلق ہے کہ تحریر کے آغاز میں سوال اٹھتا ہے
کہ یہ کیا ہے؟ یہ کون ہے؟ کیا ہوا ہے؟ قتل کس نے کیا؟ ہیرو کا مقصد کیسے پورا ہوگا؟ وغیرہ
سارازین میں معمہ La Zambinella کی ذات کے بارے میں ہے۔ اس سے پیشتر کہ یہ
سوال حل ہو کہ وہ کون ہے (دراصل وہ ایک خصی کیا ہوا مرد یعنی خوجہ ہے جو کہانی میں عورت کے
لباس میں ہے) ناولٹ میں ایک کے بعد ایک ایسا موڑ آتا ہے، کہ اصلیت تک پہنچنے میں برابر
تاخیر ہوتی چلی جاتی ہے۔ دوسرا کوڈ معنیاتی ہے۔ یہ کرداروں یا بیان کے مرادی معنی سے متعلق
ہے۔ لازمبنیلا کا ابتدائی احوال مختلف اجزائے معنی کو بروئے کار لاتا ہے۔ مثلاً اس کی مشکوک
نسوانیت، اس کی مبینہ دولت یا بھوت پریت کا واہمہ۔ تیسرا پہلو علامتی ہے جو معنی کے تقطیبی فرق
اور اینٹی تھیسس کو سامنے لاتا ہے جن سے بقول بارتھ کثیر المعنیاتی فضا پیدا ہوتی ہے، اور چیزیں
پلٹ جاتی ہیں۔ اس سے جنسی اور نفسیاتی رشتوں کے وہ نمونے سامنے آتے ہیں جن میں کردار
داخل ہوتے ہیں، مثلاً سارازین سے تعارف ہوتا ہے تو اس کو باپ اور بیٹے کے علامتی رشتے
میں پیش کیا جاتا ہے ('وہ ایک وکیل کا اکلوتا بیٹا تھا') ماں کے ذکر کی عدم موجودگی معنی خیز ہے

جس کا کہیں ذکر نہیں آتا) اور جب بیٹا مصور بننے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو باپ نہ صرف اتفاق نہیں کرتا، بلکہ مخالفت کرتا ہے۔ علامتی کوڈ کا تفاعل اس وقت بڑھ جاتا ہے جب نرم دل مجسمہ تراش Bouchardon اس کی کمی کو پورا کرتا ہے اور باپ اور بیٹے میں مصالحت کراتا ہے۔ چوتھا کوڈ عمل کا کوڈ ہے۔ اس کے ذریعے بارتھ عمل اور رد عمل کی منطق کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ سلسلہ Lexias بنیادوں سے ایک سو ایک تک چلتا ہے۔ راوی کی پہلی بوڑھے خواب کو چھو لیتی ہے، اور اس کے ٹھنڈا پسینہ چھوٹ جاتا ہے۔ انکشاف ہونے پر کھلبلی مچ جاتی ہے۔ عزیز و اقارب مارے گھبراہٹ کے دوڑے بھاگتے ہیں، اور لا زمبی نیلا مارے ڈر کے ساتھ والے کمرے میں جاکر صوفے پر گر جاتی ہے۔ پانچواں اور آخری کوڈ ثقافتی کوڈ ہے جو ان تمام حوالوں کا احاطہ کرتا ہے جو معلومات میں اضافہ کرتے ہیں (مثلاً جسمانی، طبی، نفسیاتی، ادبی، وغیرہ) یہ سوال اکثر اٹھایا گیا ہے کہ بارتھ نے اس تجزیے کے لیے ایک حقیقت پسندانہ متن کا انتخاب کیوں کیا۔ دراصل متن کے اجزا کو کیابی کے ساتھ پارہ پارہ کرنے، ان کے معنی کو منتشر کرنے اور پھر کوڈ کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ دکھانے سے بارتھ کا مقصد ایک حقیقت پسندانہ متن کی کلاسیکی وحدت کو تہس نہس کرنا تھا تاکہ حقیقت پسندی کی حدود کو برہنہ کیا جا سکے۔ حقیقت پسندانہ متن سے حقیقت کی جس فطری اور من وعن ترجمانی کی توقع کی جاتی ہے، بارتھ کا معنی در معنی کا ابہام اس توقع کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ خصی کرنے کی تھیم، جنسی رول کا خلط ملط، سرمایہ داروں کے ذرائع دولت کی پراسراریت، ہر شے پنہاں اور غیر نمائندہ معنی کی کھوج کی دعوت دیتی ہے۔ بارتھ کی مسلمات کو پلٹ دینے کی شدید خواہش، آزادہ روی اور مزاج کی کثیر المعنیت کو اور کیا چاہیے تھا۔ لگتا ہے کہ بعد کی پس ساختیات کے بہت سے عناصر گویا اس حقیقت پسندانہ متن میں پنہاں تھے۔ بارتھ کی باریک بیں قرأت اور جودتِ طبع نے ان کو بے نقاب کر دیا۔

رولاں بارتھ کے پہلے دور میں سیمیالوجی (نشانیات) پر زور تھا، دوسرے دور میں وہ سیمیالوجی سے رفتہ رفتہ ادب کی طرف آ گیا۔ اس دوسرے دور کو اکثر مبصرین نے بارتھ کا پس ساختیاتی دور قرار دیا ہے جس میں بارتھ کی توقعات اور محرکات ساختیں سے زیادہ تخلیقی ہیں۔ Elements of Semiology (19... میں بارتھ کا دعویٰ تھا کہ ساختیاتی طریقۂ کار سے ...ن کلچر کے تمام نظام ہائے نشانات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ سیمیالوجی کا ماہر زبان یا کسی تحریر کو

انسانی نظام ہائے نشانات میں 'ثانوی نظام' (Second Order System) سمجھتا ہے جس کا اصل نظام مافوق اللسان (Metalanguage) کا کلی نظام ہے جو تکلم یا فن پارے کا اصل الاصول یعنی (First order system) ہے۔ اس احساس میں کہ کوئی بھی مافوق لسانی نظام زبان کے اصل الاصول کے طور پر کسی دوسرے مافوق لسانی نظام کا جواب دہ ہو سکتا ہے، بارتھ نے ایک ایسی 'گردش' کی جھلک دیکھی جو لامحدود ہو سکتی ہے، اور جو مافوق لسان کی طاقت کو بھی ختم کر سکتی ہے۔ بارتھ کہتا ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ بطور نقاد کے جب ہم قرأت کرتے ہیں تو ہم متن سے باہر قدم نکال کر ایسا موقف اختیار کر ہی نہیں سکتے جس پر بعد کی قرأتیں سوالیہ نشان نہ لگا سکیں۔ چنانچہ وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ تمام تحریریں بشمول تنقید کے من گھڑت (Fictive) ہیں۔ سچائی کی جگہ کوئی نہیں لے سکتا۔

ساختیاتی لسانیات کی رو سے ایک مشہور قول ہے:

'LANGUAGE SPEAKS NOT MAN'

یعنی 'زبان بولتی ہے انسان نہیں۔' اردو میں تو یہ اور بھی پر لطف اور معنی خیز ہے کیونکہ لفظ 'زبان' ذو معنین ہے۔ یہاں مراد ہے کہ تکلم زبان کے نظام کی رو سے ممکن ہے، نظام نہ ہو تو تکلم ممکن ہی نہیں، یعنی انسان بے زبان ہے بغیر زبان (لسانی نظام) کے۔ لہٰذا 'زبان بولتی ہے انسان نہیں' یعنی انسان جو کچھ بھی کلام کرتا ہے وہ زبان کے لسانی نظام کی رو سے ہے، بغیر اس کے انسان بول نہیں سکتا۔ یہ خیال سوسیئر سے چلا آتا تھا۔ ہائیڈیگر نے اسے فلسفے میں قائم کیا۔ بارتھ اپنے مشہور مضمون 'The Death of the Author' میں اسی طرے کا ذکر کرتا ہے اور ادب پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے قول محال کی زبان میں کہتا ہے:

'WRITING WRITES NOT AUTHOR'

یعنی 'ادب لکھتا ہے ادیب نہیں۔' مراد ہے ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ اگر پہلے سے تحریر (ادب) کا وجود نہ ہو تو کوئی شاعر یا مصنف کچھ لکھ نہیں سکتا۔ جو کچھ اگلوں نے لکھا ہے، ہر فن پارہ اس پر اضافہ ہے۔ مصنف جس ثقافت، جس زبان، جس ادبی روایت میں پلا بڑھا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی روایت اور شعریات کی رو سے۔ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام اور ادبی نظام سے باہر نہ آج تک لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔

رولاں بارتھ امریکہ کی 'نئی تنقید' کے سخت خلاف تھا۔ 'نئی تنقید' پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار بارتھ ہی نے کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ 'نئی تنقید' کا ذہنی رویہ 'موضوعیت' کا ہے۔ یعنی بقول بارتھ نئی تنقید کے نزدیک 'ادب' ان اشیاء، اصولوں، ہیئتوں اور کارناموں کا مجموعہ ہے جس کا کام سماج کی عمومی معاشیات میں موضوعیت کو مضبوط کرنا ہے۔ (On Racine, 171-2) نئی تنقید کا اصل الاصول ہے کہ بحث چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔ بارتھ اس کے سخت خلاف ہے، اور وہ رچرڈز کے 'متن' اور 'متنِ محض' کے نظریے کو حقارت سے رد کرتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ 'معصوم' (innocent) قاری جس پر رچرڈز کے Practical Criticism کا انحصار ہے اس کا کہیں وجود نہیں۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ صفحے پر چھپے ہوئے لفظ سے معنی اخذ کرنے کا عمل خلا میں نہیں ہوتا۔ قرأت (Reading) کا عمل ایک پیچیدہ اور تہہ دار عمل ہے۔ اس دوران معاشی، سماجی، جمالیاتی اور سیاسی تصورات اور اثرات کے پورے سلسلوں کا عمل در عمل جاری رہتا ہے جس سے متن کے تئیں ہمارا ردعمل مرتب ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کی پیچیدگی اور اہمیت سے انکار کرنا خود کو دھوکا دینے کے مترادف ہے۔ بقول بارتھ معروضی متن یا متن کے پہلے سے طے شدہ معنی ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتے۔

"THERE EXISTS NO 'OBJECTIVE' TEXT AND NO PRE-ORDAINED 'CONTENT' STORED WITHIN IT." (P. 154)

بارتھ کا کہنا ہے کہ تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہہ در تہہ سیاسی اور معاشی آئیڈیالوجی کی نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں۔

"ALL CRITICAL POSITIONS AND JUDGMENTS IN FACT MASK A COMPLEX POLITICAL AND ECONOMIC IDEOLOGY, THERE IS NO NEUTRAL OR INNOCENT CRITICAL POSITION." (P. 154)

ہاکس نے اس پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بارتھ کا یہ نکتہ مارکسی نظریے سے ملتا جلتا ہے، کیونکہ مارکسی نظریے کی رو سے بھی 'نئی تنقید' سرمایہ داری کی نظریاتی توسیع ہے۔ لیکن دونوں کے فلسفیانہ محرکات الگ الگ ہیں۔

رولاں بارتھ اور دوسرے ساختیاتی مفکرین فن پارے کی کل (total) معنیاتی توجیہات کو

جو بھی فن پارے کے حوالے سے پیدا ہوتی ہوں، قبول کرتے ہیں۔ فن پارہ معروضیت، باطنی حقیقت کی نام نہاد تحدید سے کہیں آگے جاتا ہے۔ فن پارے کا وجود صرف وہ ہرگز نہیں جو دکھائی دیتا ہے۔ غرض 'نئی تنقید' ادب کے اس جوہر سے اہم کلام اخذ کرنے میں کوشاں ہے جس میں معنی 'معنی نما' سے فروغ پا کر معروضیت اور صداقت کو تصور نہیں کیے جاتے بلکہ اپنے وجود اور ارتباط کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ اس فکری رویے کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ ساختیات نقاد کو ایک نئی ہیئت اور نیا کردار عطا کرتی ہے۔ نقاد فن پارے کا محض تماشائی نہیں ہے۔ نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (Ready-Made) مال ہے، نہ نقاد محض اس کا صارف (Consumer) ہے۔ ساختیات کے نزدیک نقاد، فن پارے کو اپنی قرأت (Reading) سے معنی دیتا ہے۔ چنانچہ نقاد کے لیے ضروری نہیں کہ وہ نیازمندانہ طور پر فن پارے کے احکامات کے آگے سر جھکا دے۔ اس کے برعکس نقاد عملی طور پر معنی کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ فن پارے کو 'موجود' بناتا ہے۔
بارتھ کا کہنا ہے:

"THE CRITIC ACTIVELY CONSTRUCTS THE MEANING, HE MAKES THE WORK EXIST: THERE IS NO RACINE EN SOI, RACINE EXISTS IN THE READING OF RACINE AND APART FROM THE READINGS THERE IS NO RACINE." (P. 157)

یعنی 'غالب' وہی ہے جو شعرِ غالب یا خطوطِ غالب کی قرأت میں موجود ہے۔ متنِ غالب کی قرأت سے ہٹ کر کوئی غالب نہیں ہے۔ مزید یہ کہ کوئی بھی مدلل قرأت غلط نہیں ہوتی۔ ہر قرأت فن پارے کے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی فن پارے کے وجود میں ہر وہ چیز شامل ہے جو ادبی روایت میں اس کے بارے میں موجود ہے۔ کوئی فن پارہ فنا نہیں ہوتا۔
بارتھ کا ایک اور اہم بیان ہے:

"A WORK IS ETERNAL NOT BECAUSE IT IMPOSES A SINGLE MEANING ON DIFFERENT ME, BUT BECAUSE IT SUGGESTS DIFFERENT MEANING TO A SINGLE MAN, SPEAKING THE SAME SYMBOLIC LANGUAGE IN ALL AGES THE WORK PROPOSES, MAN DISPOSES." (P. 157)

رولاں بارتھ کی پس ساختیاتی فکر کا بہترین اظہار اس کے مختصر مضمون 'The Death of the Author" میں ہوا ہے۔ وہ اس روایتی تصور کو سختی سے مسترد کرتا ہے کہ مصنف متن کا مبدا ہے، یا معنی کا ماخذ ہے، یا فن پارے کی تشریح و تعبیر کا واحد اختیار مصنف کو ہے۔ اولاً خیال یہ تھا کہ بارتھ کا موقف 'نئی تنقید' کے حامیوں سے مختلف نہیں۔ جو متن کی آزادانہ حیثیت پر اصرار کرتے ہیں، اور فن پارے کو خود مکتفی قرار دیتے ہیں، یعنی فن پارے کی معنویت خود اس کی ساخت میں ہے نہ کہ مصنف کے منشا میں۔ لیکن درحقیقت اس نظریے میں بھی مصنف کی ذات چور دروازے سے داخل ہو جاتی ہے، یعنی فن پارہ ایک پیچیدہ لسانی شبیہ یا نشان (Icon) ہے جو مصنف کے تصورِ حقیقت (World-View) کو ظاہر کرتا ہے۔ بارتھ کا نظریہ اس طرح کے 'تصوراتِ انسانیہ' (Humanistic Notions) کے بالکل خلاف ہے اور انتہائی ریڈیکل ہے۔ بارتھ نے مصنف سے اس کا مابعد الطبیعیاتی لبادہ اتروا کر الگ رکھوا دیا اور اُسے ایک ایسے دوراہے پر کھڑا کر دیا جہاں زبان اور اظہار کی لامحدود آوازیں، ان کا شور، اور ان کی مد و بازگشت" موج در موج ایک دوسرے کو زیر و زبر کرتی ہوئی معنی کی قوسِ قزح پیدا کرتی ہیں۔ چنانچہ قاری جس طرف سے بھی چاہے متن میں داخل ہو سکتا ہے، کوئی ایک راستہ، کوئی ایک دروازہ، خاص دروازہ نہیں ہے۔ بارتھ کا اصرار تھا کہ قاری متن کی معنی خیزی کے عمل میں برابر کی شرکت کے لیے آزاد ہے، بغیر 'معنی نما' کی آمرانہ بندش محسوس کیے۔ قاری زبان کی سلطنت کے مقامات کا مظہر ہے، اور وہ معنی کے کسی بھی نظام سے متن کو وابستہ کرنے اور مصنف کے منشا کو نظرانداز کرنے میں کیسا آزاد ہے۔

بارتھ کا موقف کس اعتبار سے صدمہ پہنچاتا ہے اور فکر انگیز کرتا ہے:

'FROM WORK TO TEXT' میں بارتھ کہتا ہے 'متن بلاشبہ لفظوں کا مجموعہ ہے۔ لیکن یہ اس طرح معنی نہیں رکھتا جس طرح لفظ سے معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ عام طور پر متن معنی کو لامحدود طور پر التوا میں رکھتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ متن جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ ناقابلِ اظہار ہے، بلکہ یہ کہ متن 'معنی نما' کی آتش بازی ہے۔ یہ پارۂ زبان ہے جو ساخت رکھتا ہے لیکن بغیر مرکز کے جس کا کوئی اختتام نہیں۔' (ص 76)

"TEXT IS LIKE A PIECE OF LANGUAGE, STRUCTURED, BUT DECENTERED, WITHOUT CLOSURE."

بارتھ کہتا ہے کہ متن کی 'کثیر المعنویت' ناقابلِ تخفیف ہے، اور اس کی وجہ اس کے حوالے، علائق، اور مماثلتیں ہیں، جو ایک متن میں دوسرے متون کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ بارتھ اس رشتے کو (intertexts) کہتا ہے جس میں کوئی بھی متن واقع ہوتا ہے۔ 'یہ حوالوں سے گندھا ہوا ہوتا ہے بغیر حوالوں کے واوین کے جن کی صدائے بازگشت بین السطور گونجتی رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی متن کی کوئی دو قرأتیں ایک جیسی نہیں ہوتیں، کیونکہ متن کی دوسرے متون کے ساتھ گھلا ملا رہتا ہے۔ بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ مصنف یا اس کے منشا کو معنی خیزی کے عمل میں کوئی دخل نہیں۔ بارتھ کا مشہور قول ہے کہ 'متن اپنے والد کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔'" (ص 78)

"THE TEXT IS READ WITHOUT THE FATHERS SIGNATURE."

رولاں بارتھ کی حیثیت ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک کڑی کی سی اس لیے ہے کہ اس کی آزادہ روی، نشاط انگیزی، بت شکنی اور باغیانہ سرشت نے کلاسیکی ساختیات کی سائنسی معروضیت پر کئی سوال قائم کیے، اس کی آمریت کو للکارا، اور تازہ فکر کی نئی راہ کھول دی۔ اس روش کے عام کرنے میں بارتھ کے متعدد معاصرین بھی پیش پیش تھے۔ ان کے تازہ کارانہ اور مجتہدانہ فکری رویوں کو 'پس ساختیات' کا نام دیا جاتا ہے۔

مصادر کتب

1. ROLAND BARTHES, WRITING DEGREE ZERO (PARIS 1953); (LONDN 1967; NEW YORK, 1977)
2. ROLAND BARTHES, MYTHOLOGIES (PARIS 1957); (LONDON 1972)
3. ROLAND BARTHES, ON RACINE (PARIS 1963); NEW YORK 1964).
4. ROLAND BARTHES, ELEMENTS OF SEMIOLOGY, (PARIS 1965); (LONDON 1967; NEW YORK 1977).
5. ROLAND BARTHES, SYSTEME DE LA MODE (PARIS 1967).

6. ROLAND BARTHES, S/Z (PARIS 1970); (NEW YORK 1974; LONDON 1975).*

7. ROLAND BARTHES, THE PLEASURE OF THE TEXT (PARIS (1973) (NEW YORK 1975; LONDON 1976).*

8. ROLAND BARTHES, ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES (PARIS 1975); (LONDON & NEW YORK 1977).

—

9. TERENCE HAWKES, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (LONDON 1977), SECTION ON BARTHES, PP., 106-22), 161-60.*

10. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX 1985), SECTION ON BARTHES, PP., 74-78.*

11. ROBERT SCHOLES, STRUCTURALISM IN LITERATURE (YALE 1974), SECTION ON BARTHES, PP., 148-56.

12. JOHN STURROCK, EDT., STRUCTURALISM AND SINCE (OXFORD 1979), SECTION ON BARTHES, PP., 52-80.*

O

(ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ گوپی چند نارنگ۔ اشاعت: دسمبر ۱۹۹۳، ناشر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی)

ضمیر علی بدایونی

ژاک دریدا

دریدا موجودہ عہد کا سب سے مشکل لسانی مفکر سمجھا جاتا ہے۔ اس کا ادبی اور فلسفیانہ نظریہ ردِ تشکیل نئے اور پیچیدہ ادبی مباحث اور مشکل تعبیری تصادم (conflict of interpretation) کو جنم دے رہا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ متن میں معنی کے قیام پذیر ہونے کا قائل نہیں ہے۔ ابھی وہ طلوعِ معنی کے استقبال سے فارغ نہیں ہونے پاتا کہ معنی اپنا رختِ سفر باندھنے لگتا ہے۔ گویا بقول شاعر:

ترا آنا نہ تھا ظالم مگر تمہید جانے کی

گویا متن کی حیثیت ایک رہ گزر کی سی ہے جہاں سے معانی کے قافلے گزرتے رہتے ہیں اور قیام پذیر نہیں ہوتے۔ متن کے اس معنی گریز رجحان کو دریدا نے ایک مخصوص فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھا ہے اور نئے ادبی، لسانی اور فلسفیانہ تصورات سے آشنا کیا ہے۔ دریدا کے فکری اثرات کا دائرہ مسلسل وسعت پذیر ہے۔ اس کی فکر یورپ اور امریکہ تک محدود نہیں اب وہ ایشیا کے ساحلوں کو چھو رہی ہے۔ برصغیر کے علمی ادبی حلقوں میں بڑی گرم جوشی سے اس کی پذیرائی ہو رہی ہے۔ بالخصوص جدید اردو تنقید اس کے لسانی فلسفے سے ثمر پذیر ہو رہی ہے۔ جس کی اصطلاحوں سے گراں بار یہ نقطۂ نظر ہمیں متن میں پوشیدہ نئے امکانات سے آشنا کر رہا ہے۔ متن کے دامن میں تازہ پھولوں کی بارش ہمیں آمدِ بہار کی خبر سنا رہی ہے:

چمن کو بھی قدم نے ترے نہال کیا

دریدا نے متن میں پوشیدہ بعض ایسے گوشوں سے روشناس کیا ہے جو خود متن کے وجود کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصنف کی ارادی معنویت کو تو ساختیات نے پہلے ہی مجروح کر دیا تھا۔ لیکن دریدا نے متن کی معنویت ہی کو ملتوی کر دیا بلکہ اس التوا نے معنی کو متن کا

بنیادی رجحان قرار دے کر معنی پرستوں کی ساری توقعات پر پانی پھیر دیا اور ان کو ایک نئی بے پروبالی کی کیفیت سے دوچار کر دیا:

ہوس گل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا بے پروبالی نے مجھے

دریدا ایک جانب تو سوسیر، سرل اور ہیڈیگر سے متاثر نظر آتا ہے اور ان کے افکار کو نئی وسعتوں سے آشنا کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی روایت کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ دریدا فرانس کا ایک یہودی فلسفی ہے جس کی تحریروں میں دور جدید اور عہد نامہ عتیق دونوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ وہ اپنی تہذیبی اور مذہبی روایت سے حرام نہیں بلکہ اس روایت کا امین اور محافظ ہے۔ اس نے اپنے روایتی شعور کو قبول بھی کیا ہے اور اسے آگے بھی بڑھایا ہے۔ یہ روایتی پہلو دریدا کی فکر کے پس منظر کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتا ہے اور ان مشکلات کو کافی حد تک کم کر دیتا ہے جو رد تشکیل کے نظریہ کی تفہیم میں ہمیں پیش آ رہی ہیں۔

ساختیات نے جن مباحث کو جنم دیا تھا انھوں نے پورے یورپ اور امریکا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ سوسیر کے نزدیک زبان میں افتراق (differance) کے علاوہ کچھ نہیں وہ مثبت اظہار سے عاری اور عاجز ہے۔ زوجی تضاد (binary opposition) معنی کے پوشیدہ خدوخال کو واضح اور روشن کرتا ہے۔ یہ افتراق و تضاد معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ جن کی رد تشکیل (Deconstruction) سے معنی کا پرندہ غائب ہو جاتا ہے۔ دریدا کا تصور معنی اس کی فکر کا مرکز و محور ہے۔ وہ معنی کے وجود سے یکسر انکار نہیں کرتا بلکہ اس کو نئے بدلتے ہوئے تناظر میں دیکھتا ہے۔ وہ معنی سے زیادہ تعین معنی سے اختلاف رکھتا ہے۔ وہ معنی کو اس حد تک قبول کرنے میں مضائقہ محسوس نہیں کرتا جب تک اسے متعین نہ کیا جائے۔ تعین معنی کو وہ پروبال عطا کرتا ہے جس کی جانب ہمارے خواجہ میر درد نے اشارہ کیا تھا:

کاش کہ شمع نہ ہوتا گزر پروانہ
تم نے کیا قہر کیا بال و پر پروانہ

دریدا کے نزدیک معنی صرف افتراق سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ افتراق و التوا معنی کو تعین سے محفوظ رکھتے ہیں اور اس طرح معنی کی تشکیل کا عمل کبھی مکمل نہیں ہوتا اور نامعلوم جہت میں اس کا سفر جاری و ساری رہتا ہے۔ دریدا کی ایک مشکل یہ بھی ہے کہ وہ معنی سے زیادہ معنویت

اور متن سے زیادہ متنیت (textuality) کا قائل ہے۔ اس نے متن کے بدلتے ہوئے حوالے رقم کرنے کی کوشش کی ہے جس طرح کبھی غالب نے کی تھی:

نہیں گر سر و برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

دریدا کے نزدیک معنی قائم نہیں ہوتا بلکہ مسلسل بہاؤ اور التوا کی کیفیت سے دوچار رہتا ہے۔ افتراق و التوا کی اس ملی جلی کیفیت کو دریدا (differance) کا نام دیتا ہے۔ اس نئی اصطلاح میں حرف الف یا A کی موجودگی دریدا کو عہد نامہ قدیم تک لے جاتی ہے اور اس طرح وہ اپنی روایت کے اولین سرچشمے تک پہنچ جاتا ہے۔ دریدا کے اس سفر روایت کی داستان مشہور مفکر [illegible] نے رقم کی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے Robbi Eliezerio کے اس قول کو بھی نقل کیا ہے

> If all the seas were of link and all ponds planted with reeds, if the sky and the earth were parchments and if all human beings practised the art of writing - they would not exhaust the Torah I have learned, just as the Torah itself would not be diminished any more than is the sea by the water removed by a paint brush dipped in it.

دریدا نے اسی تصور توریت کا اطلاق اپنے تصور متن پر کیا ہے۔ علاوہ ازیں عرفائے قبالہ (Cabalists) کے نزدیک احکام عشرہ کا پہلا حرف جو سنا گیا وہ الف ہے۔ یہی 'الف' کو جو A کو شامل کر کے Differance کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ گویا دریدا نے یہودی تصوف اور قبالہ کے code کا ایسا فلسفیانہ استعمال کیا ہے کہ اس میں افتراق و التوا کے مفاہیم سمٹ کر یکجا ہو گئے ہیں۔ یہ اس امر کی طرف واضح طور پر اشارہ کرتا ہے کہ دریدا اپنی تہذیبی اور مذہبی روایت کو بے حد اہمیت کا حامل قرار دیتا ہے۔ اس نے اپنی روایت کو پس جدید کلچر (Post-modern culture) سے اس طرح مربوط کر دیا ہے کہ بیسویں صدی کے بدلتے ہوئے تناظر میں ایک نئی فکر اور معنویت کا سرچشمہ بن گیا ہے۔ یہودی تصوف کے مطابق حقیقت توریت کبھی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ لباس بدلتی رہتی ہے اور اسی لباس کو روایت کا نام دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں توریت میں کوئی ایک متعین صداقت نہیں بلکہ وقت اور ضرورت کے مطابق اس میں صداقت دریافت کی جا سکتی ہے:

The cabalist conception was later radicalized again.

Now even the written Torah is considered a problematic translation of the divine word into the language of human beings. Everything is oral Torah from the beginning. It keeps changing its clothes permanently and these clothes are the tradition.

(Discourse on Modernity : Habermas)

ایک سوال یہ بھی ہے کہ احکام عشرہ (Ten Commandments) اسرائیلیوں پر بعینہٖ منکشف کیے گئے یعنی کسی تحریف کے۔ قبالہ کے کچھ محققین کہتے ہیں کہ پہلے دو احکام جو توحید کے بارے میں ہیں، وہ براہ راست خدا کی طرف سے جاری ہوئے، کچھ اس رائے سے متفق نہیں۔ ربی مینڈل کے خیال میں یہ درست نہیں کہ دو احکام براہ راست خدا کی جانب سے منکشف ہوئے۔ اسرائیلیوں نے جو کچھ سنا وہ حرف 'Aleph' یا الف ہے۔ جس سے پہلے حکم کا آغاز ہوتا ہے۔ شولیم لکھتا ہے یہ انتہائی اہم بیان ہے جو ہمارے ذہن کے لیے خاطر خواہ یا کافی مواد فراہم کرتا ہے۔ چناں چہ لکھتا ہے:

"For in Hebrew the consonant Aleph' represents nothing more then the position taken by the larynx when a word begins with a vowel. Thus the aleph may be said to denote the sourced of all articulate sound... To hear the aleph is t. hear next to nothing, it is a preparation for all audible language, but in itself contains no determinate, specific meaning. Thus with his daring statement... Rabbi Mendel transformed the revelation on Mount Sinai into a mystical revelation, pregnant with infinite meanings, but without specific meaning. *(The philosophical Discourse of Modernity by Habermas page - 183)*

سرچشمہ بھی اسرائیلی روایت اور ربی مینڈل کی تعبیر و تفسیر ہے۔ کیونکہ ردتشکیل کا بانی مفکر ژاک دریدا متن کی معنویت کو کم و بیش اسی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے جس انداز سے ربی مینڈل اسرائیلی روایت کی توضیح و تشریح کرتا ہے۔ متن کی معنویت کا ملتوی ہوتے رہنا اور کسی خاص قسم کی معنویت سے خالی ہونا، ردِ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کی خشت اول ہے جس میں توریت اور قبالہ کی فکر کی بازگشت محسوس ہوتی ہے۔ difference میں الف کی موجودگی ردتشکیل کو یہودی

تصوف کے منکشفات کی طرف لوٹا دیتی ہے اور اسرائیلی روایت کو خون تازہ فراہم کرتی ہیں۔ دریدا کی کتاب Of Gramatology (تحریات کی اساس) یہی تصوف کی روایت ہے جو دریدا کی تحریروں میں ایک دائمی نقش رکھتی ہے۔ ہیبرماس جدید جرمنی کا ایک معتبر اور عظیم فلسفی ہے۔ دریدا کی فکر کے روایتی سرچشمے ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں کہ دریدا نے بھی ہسرل اور ہیڈیگر کی طرح یہودی سریت میں پناہ ڈھونڈھ لی ہے:

چوں ندیدند حقیقت رہ افسانہ زدند

لیکن یہ صرف تصویر کا ایک رخ ہے کیوں کہ دریدا روایت سے متاثر ضرور ہے روایت پرست نہیں ہے۔ اس کی لسانی فکر لفظ مرکزیت (Logocentricism) کے خلاف ہے۔ لفظ مرکزیت روایت کا ایک حصہ ہے یعنی جب کچھ نہ تھا تو لفظ تھا۔ لیکن دریدا اس فکر سے نبرد آزما رہا ہے خاص طور پر ہسرل اور ہیڈیگر کے لسانی تصرات سے وہ برسرپیکار رہا ہے اور موجودگی کی مابعد الطبعیات (metaphysics of presence) کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ تصور مابعد الطبیعیات ہمیں حقیقت اور زبان کے ادراک سے مزاحمت پر مجبور کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ دریدا نے متن کو پہلے سے قائم شدہ مفروضات سے آزاد کرنے میں بڑی مدد کی ہے۔ اس نے اہل قبالہ کی دقیقہ سنجیوں سے ردتشکیل کی تشکیل میں مدد ضرور لی ہے لیکن ردتشکیل کا عمومی رجحان secular نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ انداز بیاں کا اعجاز ہو اور دریدا کی فکر کے حقیقی خدوخال مذہب اساس ہوں، وہ اس عالم گیر فروغ یہودیت کا حصہ ہوں جس کے تحت Protocols کی اشاعت ظہور میں آئی لیکن یہ مسئلہ اقدار کے تعین کا ہے اس لیے کسی نتیجہ پر پہنچنے سے پہلے اس کا بغور جائزہ لینا ہوگا۔

اب تہذیبی خزانے سے فیض یاب ہونا کوئی معیوب بات نہیں بشرطیکہ اس کی تہ میں یہود پرستی کے مذموم عزائم کارفرما نہ ہوں۔ دریدا ایک جگہ لکھتا ہے:

"Deconstruction is not neutral. It intervenes."

اوپری بیان سے دریدا کے معاشرتی اور سیاسی عزائم ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ دو جی تضادات میں کم زور کی طرف داری کا قائل ہے جیسے مرد اور عورت میں فریق ثانی، سرمایہ اور محنت میں محنت کا ساتھ دینے کا عزم رکھتا ہے جس کے ڈانڈے مارکس کی طبقاتی کشمکش سے جا ملتے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ مارکس کی طرح دریدا کی فکر کوئی قابل عمل معاشرتی مساوات کا نظریہ یا فلسفہ

نہیں ہے اس نے تحریر کو اس قدر اہمیت دی ہے کہ اس کی فکر صرف تحریر تک محدود ہو کر رہ گئی۔ حقیقی زندگی کے خدوخال درست کرنے میں کوئی کردار ادا نہ کر سکی۔

یہودیوں کی نسل پرستی اور اس کے غیر انسانی مقاصد کو دریدا زیر بحث نہیں لاتا لیکن یہ بالکل واضح ہے کہ وہ ہر قسم کی نسل پرستی کے خلاف ہے۔ 1986 میں دریدا نے نیلسن منڈیلا کی حمایت میں ایک مجموعہ مضامین مرتب کرنے میں مدد کی۔ اس سلسلے میں دریدا رقم طراز ہے:

> "پہلے طبقاتی نظام نہیں تھا۔ شاہ پرست تھے نہ غریب اور انسانوں کے ہاتھوں انسان کا
> استحصال بھی نہیں تھا۔ سارے انسان آزاد اور برابر تھے اور یہی حکومت کی بنیاد
> تھی۔ اس عام اصول کو تسلیم کیا گیا اور اس کا اظہار کونسل کے آئین میں کیا گیا۔
> ایسے معاشرے میں انقلابی جمہوریت کے بیج ہوتے ہیں جس میں کسی سے بھی
> غلامانہ سلوک نہیں کیا جاتا اور جس میں غربت، ضرورت اور عدم تحفظ نہیں ہوتا۔"

نسل پرستی کے خلاف اپنے ایک ابتدائی مضمون میں دریدا نے نیلسن منڈیلا کی تعریف و توصیف اور اس کی حمایت میں آواز بلند کی۔ نومبر 1983 میں پیرس میں ایک آرٹ کی نمائش کا اہتمام کیا گیا جس کا موضوع تھا Art Against the Aparthes اس نمائش کے بارے میں مختلف مضامین کا تعارف دریدا نے تحریر کیا تھا۔ اپنے ابتدائیے میں دریدا نے لکھا تھا کہ یہ نمائش پوری مغربی تاریخ کا احاطہ کرتی ہے لیکن یہ ایک غیر واضح اور مبہم تحریر تھی۔ نیلسن منڈیلا کے بارے میں جب دریدا کا مضمون شائع ہوا تو اس ابتدائی مضمون کا متن بھی واضح ہو گیا۔ دریدا کے نزدیک مغربی تہذیب میں ایک بڑا تضاد تھا، اس کی اپنی اقدار اور سیاست کے درمیان، اس کے فلسفے اور اس کے عمل کے درمیان۔ دوسرے لفظوں میں مغرب نظریہ کی حد تک تو مسلک مساوات کا قائل نظر آتا ہے لیکن عملی طور پر حقیقت کی دنیا میں عدم مساوات پر عمل پیرا ہے۔ دریدا کی نظر میں دوسری تہذیبوں میں بھی نسل پرستی پائی جاتی ہے لیکن یورپین تہذیب وہ واحد تہذیب ہے جس میں نسل پرستی ریاستی سیاست کا ایک حصہ ہے اور اس کو ایک سرکاری نظریہ یا اصول کا درجہ دیا گیا ہے۔

دریدا کے بعض ناقدوں نے دریدا کے اس موقف کو جمہوری کلچر سے ناواقفیت کی بنیاد قرار دیا اور کہا کہ دریدا کے پیش نظر جمہوری اقدار کا ارتقا اور تاریخی عمل نہیں ہے لیکن اس بحث کو ہم آگے بڑھانے کے حق میں اس لیے نہیں ہیں کہ ہمارے پیش نظر دریدا کی پس جدیدیت کے محرکات کی تلاش ہے۔ بلاشبہ ایک محرک تو دریدا کی اپنی روایت ہے دوسرے محرکات کی تلاش

آئندہ کسی مضمون میں کی جائے گی۔ فی الحال تو اس پر ہی اکتفا کرتا ہے کہ دریدا اپنی روایت سے کافی حد تک متاثر نظر آتا ہے لیکن صرف علمی حدود میں اس نے صیہونی مقاصد کی تکمیل میں کوئی حصہ نہیں لیا اور انسانیت کو نسل پرستی سے نجات دلانے میں موثر کردار ادا کیا۔ اپنے سرمایہ علمی سے استفادہ کیا اس کی تجدید کسی بھی لحاظ سے ممنوع و معیوب نہیں۔ البتہ لاشعوری محرکات کے بارے میں یا اجتماعی لاشعور کے مطالبات کے بارے میں کچھ کہنا قبل از وقت ہوگا کیوں کہ ردتشکیل کے نفسیاتی عوامل کی تلاش کا سفر شروع ہو چکا ہے۔ ابھی تو اس نظریہ کو کئی مراحل سے گزرنا ہے اور ادب اور فلسفے میں اس کے مثبت اثرات کا جائزہ لینا ہے۔ ردتشکیل کے روایتی پس منظر کے ادراک کے بغیر اس کے پس جدید کردار کی تفہیم ممکن نہیں۔ ہر نئے نظریہ اور نئے تصور کی جڑیں اس کے ماضی میں پیوست ہوتی ہیں۔ دریدا بھی جدید فکر کا سب سے اہم نمائندہ ہونے کے باوجود اپنی روایت سے بے خبر نہیں اور اسے برے کا فن بھی جانتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ دریدا کی فکر روایت نوعیت کی ہے۔ اس نے موجودگی کے تصور کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا ہے اور موجودگی کی مابعد الطبیعیات کو تسلیم کرنے سے انکار بھی کیا ہے۔ اس کے علاوہ لفظ مرکزیت (Logocentricism) کی روایتی فکر کو قبول نہیں کرتا۔ لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ دریدا جہاں ایک طرف تو مسرل ہیڈیگر کتب فکر کے طلسم سے خود کو آزاد کرنے میں کامیاب ہوا وہاں وہ ربی مینڈل کے تصور روایت کا ایک شارح و مفسر بھی ہے۔ وہ اپنی ثقافتی حدود پھلانگنے میں کامیاب نہیں ہوا۔ موجودہ عہد میں دریدا کو ایک عظیم مفکر اور نقاد کے طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے ادبی مظاہر کی تعبیر و توضیح میں دریدا کا نظریہ ردتشکیل ایک اہم کردار ادا کرتا نظر آتا ہے۔

ہمارے ادبی تصورات میں دریدا نے ایک انقلاب برپا کر دیا ہے اور جدید تنقید کا سارا منظر نامہ بدل چکا ہے۔ آج ادبی متن کی قرأت کے قرینے تبدیل ہو چکے ہیں۔ لیکن دریدا کی حکمت عملی کا یہ اعجاز ہے کہ اس کی فکر اگرچہ مستقبل اساس ہے لیکن اس نے واپسی کا راستہ کھلا رکھا ہے۔ یہ واپسی کا سفر کب شروع ہوگا یہ کوئی نہیں جانتا، شاید دریدا بھی نہیں۔ دریدا کی فکر کا کمال یہ ہے کہ وہ بہ یک وقت ماضی اور مستقبل دونوں سے مکالمہ کرتی ہے۔ اس مضمون میں ماضی سے مکالمہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور فکر فردا کے لیے آئندہ صفحات خالی چھوڑ دیے گئے ہیں۔

○

(ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، مرتبہ: ڈاکٹر عرفان احمد، سن اشاعت: 2002ء، ناشر: سرسبز)

گوپی چند نارنگ

"THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL BE ARRANGED. IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS." *JACQUES LACAN*

پس ساختیات

ژاک لاکاں، میشل فوکو اور جولیا کرسٹیوا

ساتویں دہائی کے آخری برسوں میں ساختیات کی جگہ پس ساختیات نے لینا شروع کی۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ ابتدائی دور ہی میں بعد کی فکری تبدیلیوں کے عناصر مضمر تھے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ساختیات کے جو منطقی نتائج ہو سکتے تھے، پس ساختیات ان کو بروئے کار لاتی ہے۔ بہرحال حقیقت یہ ہے کہ ساختیات نے جو سائنسی معروضی توقعات پیدا کی تھیں، پس ساختیات ان کو رد کرتی ہے۔ انسانی نظام نشانات کے رازوں پر قدرت پانے کا جو عزم ساختیات نے کیا تھا، وہ ابتدائی حوصلہ مندانہ تھا، لیکن پس ساختیات ایسے دعووں کی حوصلہ شکنی کرتی ہے۔ غرض ساختیات پر پس ساختیت کے اعتراضات اصلاً خود احتسابی اور خود تنقیدی رویوں کی دین ہیں، کیونکہ پس ساختیات کے ماہرین دراصل ساختیات ہی کے ماہرین ہیں جن کو ساختیات کی معذوریوں کا احساس ہے، اور وہ شدت سے اپنا محاسبہ کرتے ہیں۔

سیلڈن کا کہنا ہے کہ غور سے دیکھا جائے تو سوسیئر کے فلسفے ہی میں پس ساختیات کے عناصر مل جاتے ہیں جیسا کہ ہم جانتے ہیں 'لانگ' زبان کا وہ کل لسانی نظام ہے جو انفرادی تکلم یعنی 'پارول' کے پس پشت کارفرما رہتا ہے۔ نشان کی بھی دو جہات ہیں، "معنی نما" اور "تصور معنی" سکے کے دو رخوں کی طرح۔ تاہم سوسیئر کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ "معنی نما" اور "تصور معنی" کا

رشتہ لازم نہیں۔ بعض اوقات ایک "معنی نما" (signifier) دو معنوی تصورات (signified) کے لیے کام کرتا ہے، جیسے زبان بولی جانے والی 'زبان' بھی ہے (اردو زبان، فارسی زبان، عربی زبان وغیرہ) اور 'میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں' والی 'زبان' بھی (اعضائے صورت میں سے ایک) گویا کئی بار ایک "معنی نما" دو 'معنی' ('معنی' = 'تصور معنی') کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ لفظ 'زبان' فارسی الاصل ہے، اور اس کا یہ استعمال بھی فارسی سے آیا ہے۔ انگریزی میں بھی tongue بولی جانے والی زبان یعنی language یا speech کے معنی میں بھی مستعمل ہے، لیکن جس طرح اردو یا فارسی میں بولنے والی زبان سے بولی جانے والی زبان، اور بولی جانے والی زبان سے بولنے والی زبان مراد لے سکتے ہیں، انگریزی میں Tongue سے Language تو مراد لے سکتے ہیں، لیکن Language سے Tongue مراد نہیں لے سکتے۔ یعنی معنی کو معکوس نہیں کر سکتے۔ عربی میں لسان اور لغت ہے، لسان دونوں معنی میں اور لغت صرف بولی جانے والی زبان کے لیے ہے۔ ہندی اور سنسکرت کا معاملہ مختلف ہے۔ بھاشا اور جیبھ '(سنسکرت (jiva)' اور نہ صرف دونوں کو ایک دوسرے کے معنی میں نہیں، بلکہ جیبھ کو بھاشا کے معنی میں نہیں بول سکتے۔ پس ثابت ہے کہ مختلف زبانیں مختلف طریقوں سے اشیا اور تصورات کو ضابطہ بند کرتی ہیں اور معنی نما اور معنی کے رشتوں کو اپنے طور پر وضع کر سکتی ہیں۔ سوسیئر کا قول ہے:

"A LINGUISTIC SYSTEM IS A SERIES OF DIFFERENCES OF SOUND COMBINED WITH A SERIES OF DIFFERENCES OF IDEAS."

ایک لسانی نظام آوازوں کی تفریق کے سلسلوں سے عبارت ہے جو معنی کی تفریق کے سلسلوں سے جڑے ہوئے ہیں، مثلاً اردو کے نظام نشانات میں لفظ 'رات' اپنے مخصوص معنی اس لیے دیتا ہے کہ یہ تین آوازوں کے مجموعے کے طور پر محض ایک آواز کے فرق کے باعث 'مات'، 'بات'، 'ذات'، 'سات'، 'لات'، 'نات'، 'گات' وغیرہ سے مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ آوازوں کا یہ فرق معنی کے فرق کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ سوسیئر کا نہایت اہم قول ہے:

"IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES WITHOUT POSITIVE TERMS."

زبان میں صرف تفریق ہے اثبات نہیں، لیکن کہیں اس سے کوئی غلط مفہوم مراد نہ لیا جائے، سوسیئر شرط لگاتا ہے کہ اگر 'معنی نما' اور 'معنی' کو الگ الگ لیا جائے تو، کیونکہ یہ عام

رجحان ہے کہ 'معنی' خود اپنا 'معنی نما' تلاش کرتا ہے اور اس سے مل کر ثبت وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ پس فرائیڈی مفکرین کے یہاں 'معنی خیزی' (signification) کے عمل میں کسی نہ کسی طرح کا استحکام ریکنا فطری امر ہے، چنانچہ سوسئیر اس سے مستثنیٰ نہیں۔ اگرچہ وہ 'معنی نما' اور 'معنی' کے رشتے کو خود مختارانہ قرار دیتا ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ جہاں تک چلن کا تعلق ہے، خاص 'معنی نما' خاص 'معنی' سے جڑ جاتے ہیں، اور ان میں ایک طرح کا استحکام پیدا ہو جاتا ہے، اور یوں یہ ایک واحدہ بن جاتے ہیں، اور معنی کی شناخت قائم ہو جاتی ہے۔

اس کے خلاف پس ساختیاتی فکر کا نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ 'معنی خیزی' (signification) کے عمل کو نوعیت کے اعتبار سے لازماً غیر مستحکم (essentially unstable) قرار دیتی ہے۔ نشان دو مقررہ طرفین رکھنے والا واحدہ نہیں ہے، بلکہ یہ لمحاتی ارتباط ہے دو متحرک طرفوں میں۔ اگرچہ سوسئیر نے خود اعتراف کیا تھا کہ 'معنی نما' اور 'معنی' دو الگ الگ نظام ہیں، لیکن وہ اس بات پر غور نہیں کر سکا کہ جب دو نظام ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں معنی کی وحدت غیر مستحکم ہو جاتی ہے۔ زبان کو ایک جامع لسانی نظام قرار دینے کے بعد (جو خارجی حقیقت سے آزاد اپنا وجود رکھتا ہے) اگرچہ سوسئیر نے نشان کو مربوط رکھنے کی ہر چند کوشش کی تاہم اس کے دو حصے قرار دے کر اس نے اس کے ارتباط کے کالعدم ہو جانے کا راستہ بھی کھلا چھوڑ دیا۔ بہر حال یہ کام پس ساختیاتی مفکرین کے حصے میں آیا اور انھوں نے نشان کی وحدت کو بیچ سے کاٹ کر دو لخت کر دیا۔

یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ نشان کی وحدت کی توثیق تو اسی وقت ہو جاتی ہے جب ہم لغت کا استعمال کرتے ہیں اور کسی لفظ کے معنی دیکھتے ہیں، تو پھر یہ وحدت زائل کیسے ہو سکتی ہے؟ حق بات یہ ہے کہ لغت نشان کی وحدت کی توثیق نہیں کرتی، بلکہ اسے تو الٹے معنی کے افتراق کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ جوں جوں ہم کسی لفظ کی تعریف قائم کرنے کے عمل میں آگے بڑھتے ہیں، دوسرے لفظوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ لغت میں ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے دیے جاتے ہیں اور پھر ان میں سے ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے بتائے جاتے ہیں، اور پھر ان میں سے ہر ہر لفظ اپنے معنی کے لیے مزید دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور یوں یہ ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو برابر گردش میں رہتا ہے۔ گویا لفظ و معنی کی وحدت منطقی طور پر بھی ثابت نہیں کی جا سکتی، کیونکہ ہر لفظ اپنے معنی کے لیے دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور وہ دوسرے لفظ اپنی جگہ

پر پھر دوسرے لفظوں کے، اور ان دوسرے لفظوں میں سے ہر ہر لفظ اپنی تعریف کے لیے پھر دوسرے لفظوں کا۔ غرض یہ سلسلہ کبھی ختم نہیں ہو سکتا، اور جتنا آگے بڑھتے جائیں معنی رنگ بدلتا جاتا ہے، یعنی 'ہر لفظ معنی بن جاتا ہے اور ہر معنی لفظ'۔ تقریباً دو دہائیوں میں پس ساختیات کی زیادہ تر طاقت اسی بات کا سراغ لگانے میں صرف ہوئی ہے کہ لفظ کس طرح معنی اور معنی پیدا کرتا ہے اور یہ معنی در معنی کس طرح موج در موج ذہن و ادب کے پیچیدہ نظام میں عمل آرا رہتے ہیں۔

پس ساختیاتی مفکرین میں پانچ شخصیات بہت اہم ہیں۔ رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، ژاک دریدا، جولیا کرسٹیوا، اور میشل فوکو۔ ان میں سے رولاں بارتھ کے خیالات سے پچھلے باب میں بحث کی گئی۔ ژاک دریدا اور اس کا نظریہ 'ردِ تشکیل' الگ باب کا متقاضی ہے۔ زیرِ نظر باب میں ژاک لاکاں، جولیا کرسٹیوا، اور میشل فوکو کے افکار زیرِ بحث آئیں گے۔ واضح رہے کہ بارتھ اور کرسٹیوا کا اصل میدان ادب ہے، لیکن دریدا اور فوکو تربیت کے اعتبار سے فلسفی ہیں اور لاکاں ماہرِ تحلیل نفسی۔

ژاک لاکاں

پس ساختیاتی مفکرین کی اصل جنگ ان فلسفوں کے خلاف ہے جو 'ایغو' مائل ہیں۔ اس حملے کی نظریاتی بنیادوں کو مضبوط کرنے میں سب سے اہم کردار ژاک لاکاں (Jacques Lacan) کی 'نو فرائیڈیت' نے ادا کیا ہے۔ ایغو کی جو بھی بچی کھچی خود مختارانہ حیثیت نفسیات اور فلسفے میں رہ گئی تھی، اسے ٹھکانے لگانے میں ژاک لاکاں نے کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کا اسلوب، ہوش ربا حد تک پیچیدہ ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کی انسانی سائیکی کی تشکیل اس قدر صدمہ پہنچانے والی تھی کہ نتیجتاً اس کے بہت سے پہلوؤں کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں فرائیڈ کی جو نئی قرأت پیش کرتا ہے، وہ محض تشریحی نہیں، بلکہ تائید اور تردید دونوں انتہاؤں کو پہنچتی ہے۔ وہ اِڈ (ID) کے 'تفاعل' کو اہمیت دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اس سے لاشعور کے جو ہیجانات ابھرتے ہیں، وہ ایغو کی آمریت، اختیار اور اثبات کے آگے سر نہیں جھکاتے۔ چنانچہ لاکاں کے نظام میں ایغو ایک جھوٹی تشکیل (Construct) ہے جو زبان کے استعاراتی نظام کی دین ہے کیونکہ اپنے بچپنے کے تجربوں کی وجہ سے اور اپنی شبیہ کے عکسی تصور کی وجہ سے ہم یہ سوچنے لگتے ہیں یہ ہم کوئی مستقل شناخت (identity) رکھتے ہیں، حالانکہ لاکاں ایغو کی

مرکزیت کو تسلیم نہیں کرتا۔

ژاک لاکاں 1901 میں پیرس میں پیدا ہوا۔ تربیت کے اعتبار سے وہ ڈاکٹر تھا۔ وہ شروع ہی سے فرائیڈ اور تحلیل نفسی کے بارے میں لکھتا رہا تھا۔ 1932 میں Chef De Clinique بنا گیا، 1964 میں اس نے Ecole Freudienne, Paris کی بنیاد ڈالی، اور 1981 تک وہ Vincennes یونی ورسٹی کے شعبہ Champ Freudien کا صدر تھا۔ اس کی خاص خاص تصانیف اور ان کے انگریزی تراجم کی تفصیل 'مصادر' کے تحت دیکھی جا سکتی ہے۔

لاکاں کا انتقال 1981 میں ہوا۔

ژاک لاکاں کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ فرائیڈ کی نئی قرأت پیش کرتا ہے۔ تاریخ میں پہلے گزر چکے مفکرین کی نئی قرأت پیش کرنے کی بے شمار مثالیں ہیں افلاطون، پلوٹینس، ارسطو، سپینوزا، ہیگل، مارکس۔ اس پس منظر میں لاکاں کا معاملہ ذرا منفرد ہے، وہ جس طرح متن اور بین السطور دونوں پر زور دیتا ہے، اور زبان کے علامتی نظام کی اشتالیت کو اپنے گھنے اسلوب سے جس سطح پر پیش کرتا ہے، وہاں بت پرستی اور بت شکنی دونوں اصطلاحیں ناکافی اور ادھوری نظر آنے لگتی ہیں۔ لاکاں کہتا ہے کہ فرائیڈ کی اصل بصیرت یہ نہیں تھی کہ لاشعور وجود رکھتا ہے، بلکہ یہ کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے، اور یہ ساخت ہمارے افعال و اعمال کو اس حد تک اور اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ نہ صرف فرائیڈ کے بعد کے شارحین نے لاشعور کے پیغام کے زور کو کم کر کے پیش کیا، بلکہ لاشعور کی دریافت اور اس کی عمل در عمل کی لامتناہی صورتیں پیدا کرنے والی ساخت اس قدر دہشت ناک تھی کہ خود فرائیڈ اساطیری اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی محفوظ دنیا میں پناہ لینے پر مجبور ہو گیا۔ اگرچہ فرائیڈ خود اپنی دریافت کی تاب نہیں لا سکا، لیکن اس کا کارنامہ بے مثال ہے، کیونکہ اس دریافت کے خطرات بہر حال اس نوعیت کے تھے کہ اس وقت سوائے ان سے صرف نظر کرنے کے دوسرا چارہ نہ تھا۔

لاکاں فرائیڈ کو ایک ایسے مافوق البشر سے تشبیہ دیتا ہے جس نے 'لاشعور کی دیوی' (Goddess of Unconscious) کو بے نقاب تو کر دیا، لیکن خود اس کے جلوں کی تاب نہ لا سکا، اور نتیجتاً خود اپنے افکار و خیالات کے ہاتھوں کھدیڑا گیا۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کا کام فرائیڈ کے ان خیالات کی بازیافت کرنا ہے جو خود فرائیڈ کے لیے ناقابل برداشت تھے۔ لاکاں کی فرائیڈ سے یہ 'وفاداری' اور 'وابستگی' غور طلب ہے جو اس کو 'حکم عدولی' کی حد تک لے آتی ہے۔ اس کا دعویٰ

یہ ہے کہ وہ فرائیڈ کے متن کی تہوں کو کھولتا ہے، یعنی کامل اقرار اور [illegible] شدت سے رد کرتا ہے۔

ژاک لاکاں کی نفسیاتی تحریروں نے ادبی تنقید کو موضوع (subject) [illegible] ہے۔ سابقہ تنقیدی رویوں نے (subjective criticism) کو [illegible] دے کر رد کر دیا تھا، لیکن ژاک لاکاں کے لاشعوری تجربے نے بولنے والے موضوع (speaking subject) کا ایسا نظریہ پیش کیا ہے جس کو رد کرنا آسان نہیں۔ ماہر لسانیات ایمیل بن ونستے (Emile Benveniste) کے مطابق ضمیر 'میں'، 'وہ'، 'ہم'، 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں (subject postions) ہیں جو زبان نے مقرر کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر جب میں بولتا ہوں تو 'میں' سے مراد میرا وجود ہے، یعنی میں اپنے آپ کو 'میں' کہتا ہوں اور جس شخص سے بولتا ہوں، اس کو 'تم' کہتا ہوں، لیکن جب وہ 'تم' میری بات کا جواب دیتا ہے تو 'تم' 'میں' بن جاتا ہے، اور میرا 'میں'، 'تم' بن جاتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ 'میں' 'تم' وغیرہ محض موضوعی حالتیں ہیں، موضوع نہیں۔ انسانی بات چیت ممکن ہی تبھی ہے جب ہم معنوں کی اس تقلیب کو قبول کر لیں۔ پس وہ ایغو (Ego) جو اپنے لیے 'میں' استعمال کرتی ہے، وہ دوسرے 'میں' سے مطابقت نہیں رکھتی۔ جب میں کہتا ہوں کہ 'کل میں کانپور جاؤں گا' تو اس بیان میں جو 'میں' ہے، وہ 'بیان کا موضوع' (subject of enunciation) ہے، اور وہ ایغو جس نے یہ بات کی ہے، وہ بیان کرنے والا موضوع (subject of enunciating) ہے۔ اس 'میں' اور اس 'میں' یعنی ان دونوں 'موضوع' کے درمیان جو فصل ہے اور جس کو روایتی فکر اب تک نظر انداز کرتی رہی ہے، پس ساختیاتی فکر موضوعی حالتوں کے اسی فصل میں داخل ہوگی ہے۔

لاکاں کا کہنا ہے کہ 'انسانی موضوع' زبان بولنے کے ساتھ ساتھ 'معنی نما' کے ایک ایسے نظام میں داخل ہو جاتا ہے جو اگرچہ اس سے پہلے سے وجود رکھتا ہے، لیکن باقی اسی وقت [illegible] ہے، جب انسانی موضوع اس کے ساتھ جڑ جاتا ہے۔ زبان میں داخل ہونے کے بعد ہی [illegible] اس قابل ہوتا ہے کہ رشتوں کے نظام میں اپنے آپ کو اور اپنے کردار کو پہچان سکے (مثلاً مرد/ عورت، باپ/ ماں، بیٹی/ بیٹا، بہن/ بھائی، وغیرہ)۔ یہ عمل اور اس سے پہلے کی تمام منزلیں لاشعور کی نگرانی میں طے ہوتی ہیں۔

فرائیڈ کے بقول بچپن کے ابتدائی دور میں شہوانی امنگ کوئی واضح جنسی معروض نہیں رکھتی۔

بلکہ جسم کے شہوانی مرکزوں کے علاقوں سے کھیلتی رہتی ہے (دہنی، مبرزی، اور عضوی (oral, anal, phallic) جنس کا تشخص قائم ہونے سے پہلے صرف 'اصول لذت' (Pleasure principle) کارفرما رہتا ہے۔ بالآخر وہ منزل آتی ہے جب 'اصول حقیقت' (reality principle) باپ کی شکل میں حاوی ہو جاتا ہے جو ماں کے لیے بچے کی ایڈیپی خواہش کو کچل رہا ہے (castration) کے خوف سے) خواہش کی عدم تکمیل سے بچہ اپنی مطابقت باپ سے کرنے لگتا ہے اور مردانہ رول اختیار کرنے لگتا ہے۔ اگر چہ بچہ لڑکی ہو تو اس کا ایڈیپی سفر اتنا سیدھا نہیں (فرائیڈ کی جنسیت نسوانیت حامی نقادوں کے لیے قابل قبول نہیں۔ انھوں نے اس پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں) بعد کا دور سپر ایگو کے ارتقا کا دور ہے جس میں اخلاقیات، قانون، مذہب، جو پدری نظام کے حصے ہیں، نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ بہرحال کچلی اور دبی ہوئی خواہش فنا نہیں ہوتی، اور یہ لاشعور میں باقی رہتی ہے جس سے اساسی طور پر 'دولخت' (split) موضوع وجود میں آجاتا ہے۔ درحقیقت 'خواہش کی یہ طاقت ہی لاشعور ہے۔'

THIS FORCE OF DESIRE IS THE UNCONSCIOUS.

ژاک لاکاں نے ذہن انسانی کی 'تخیلی' اور 'علامتی' سطحوں میں جو فرق کیا ہے، وہ جولیا کرسٹیوا کے 'نشانیاتی' اور 'علامتی' سطحوں کے فرق سے مطابقت رکھتا ہے۔ تخیلی (imaginary) دور میں بچے کا ذہن موضوع اور معروض میں واضح طور پر فرق نہیں کر سکتا، کوئی ایسی مرکزی ذات وجود نہیں رکھتی جو معروض کو موضوع سے الگ کر سکے۔ قبل لسانی 'عکسی دور' (mirror phase) میں بچہ اس تخیلی منزل سے اپنے آدھے ادھورے ذاتی امیج میں ایک طرح کی وحدت پیدا کرنے کی سعی کرنے لگتا ہے (ضروری نہیں کہ یہ واقعتا آئینہ کی مدد سے ہو) اور یوں لڑکا ہو یا لڑکی، ایک 'من گھڑت آدرش' (fictional ideal) تراشنے لگتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ ایگو قائم ہو جانے کے بعد بھی تخیلی میلان جاری رہتا ہے، کیونکہ 'متحد و منظم ذات' (unified selfhood) کا تصور اس امر پر منحصر ہے کہ دنیا میں موجود اشیا اور معروضات کو 'غیر' (others) سمجھا جائے۔ ویسے بھی بچے کے موضوع بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کو اپنا معروض سمجھے۔ باپ کی قدغن کے نتیجے کے طور پر بچہ ترتیبی علامتی دنیا میں سر کے بل جا گرتا ہے (مرد/عورت، باپ/بیٹا، حاضر/غیر حاضر، وغیرہ) لاکاں کے سسٹم میں 'لنگ' लिंग (آلۂ تناسل نہیں بلکہ اس کی علامت) خاص نوع کا 'معنی نما' ہے۔ علامتی دنیا میں 'لنگ' بادشاہ ہے۔

نسوانیت حامی نقادوں کے نزدیک یہ نظریاتی توجیہ قابل اعتراض ہے۔

لاکاں مزید کہتا ہے کہ نہ تو تخیلی سطح اور نہ ہی علامتی سطح، حقیقت کا پوری طرح [illegible] کر سکتی ہیں، حقیقت کہیں نہ کہیں ان دونوں کی دسترس سے باہر رہتی ہے۔ ہماری نفسی [illegible] بھی اس بیان (ڈسکورس) سے تشکیل پاتی ہیں، جس کے ذریعے ہم ان کی تکمیل کے لیے [illegible] رکھتے ہیں لیکن نتیجہ تسکین نہیں بلکہ مزید خواہش کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، جو معنی نما کی لڑیوں میں ڈھلتا ہی چلا جاتا ہے جب موضوع 'معنی' اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے تو کبھی [illegible] لاشعور کا دباؤ بڑھتا ہے اور خلل واقع ہوتا ہے۔ یہ لاشعور وہی جگہ ہے جہاں سے [illegible] مسلسل لسانی رشتوں کی لازبان میں بات کرتا ہے اور شعور کو جل دے جاتا ہے [illegible] معلوم ہے، یہ لاشعور خوابوں، لطیفوں، آرٹ اور شعر و ادب میں ظاہر ہوتا ہے۔

لاکاں کا خیال ہے کہ فرائیڈ نے لاشعور کا عمل شعور — شعور سے جو رشتہ ہوتا ہے، اس [illegible] نسبتاً محدود لسانیاتی اصولوں کی مدد سے زیادہ بہتر طور پر منظم کیا جا سکتا ہے۔ اس جہت کا سراغ بھی بقول لاکاں فرائیڈ نے اپنی تحریروں میں خود فراہم کیا ہے، کیونکہ فرائیڈ نے اپنے نظریات میں 'زبان کے حقائق' کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ وہ تجزیہ کرنے کے لیے گفتگو اور لسانی اظہارات مثلاً خوابوں، زبانی بھول چوک، مضحکات، وغیرہ کو نہایت احتیاط سے لکھ لیا کرتا تھا اور اس مواد کو بطور شہادت ایک انتہائی ذہین اور ماہر نقاد کی طرح استعمال کرتا تھا۔ اگر فرائیڈ نے جدید لسانیات کی مدد نہیں لی تو اس کی وجہ یہ تھی کہ سوسیئر اس زمانے میں ابھی لسانیات کی بنیاد رکھ رہا تھا، اور فرائیڈ کو اس نئی سائنس کی پیش رفت کا علم نہ تھا۔ لاکاں کہتا ہے کہ لسانیات [illegible] اور زبان کی مطابقتوں کی کھوج کی نئی راہ دکھائی ہے، اور اس سے تحلیل نفسی [illegible] ساخت اور اظہارات کے تجزیے میں غیر معمولی مدد ملتی ہے۔ لاکاں کا یہ دعویٰ ہے کہ

"THE UNCONSCIOUS IS STRUCTURED LIKE LANGUAGE."

یعنی لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے۔ اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لاشعور زبان کی ساخت کی طرح ہے۔ لاکاں کے شارحین نے بحث کی ہے کہ اس بیان کو دوسری طرح بھی لیا جا سکتا ہے یعنی یہ کہ زبان لاشعور کی ساخت کی طرح ہے۔ لاکاں خود اس طرح کی وضاحت سے گریز کرتا ہے، اور اپنے اسلوب میں ابہام کو ابھار دیتا ہے۔ سوسیئر کی 'معنی نما' اور 'معنی' کی

اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہوئے لاکاں اپنے نظریہ لاشعور کے تناظر میں ان کو یوں پیش کرتا ہے:

$$\frac{S}{s}$$

دونوں علامتوں کے درمیان جو لکیر ہے وہ حرفی علامتوں سے بھی بڑی علامت ہے۔ یعنی بخلاف سوسیئر کے 'معنی نما' اور 'معنی' ایک نہیں ہو سکتے، ان کے درمیان فصل ہے۔ البتہ عارضی طور پر 'معنی' کھسک کے 'معنی نما' کے نیچے آ جاتا ہے۔ چھوٹے s کو بڑے S کے نیچے رکھنا محض ریاضیاتی روایت یا سہولت کی غرض سے نہیں، بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ 'معنی نما' محکم ہے، وہ آنکھوں کے سامنے ہے اور تکلم میں 'موجود' ہے، جب کہ 'معنی' موہوم ہے۔ 'معنی' سیال ہے، یہ تیرتا رہتا ہے اور یوں اپنے قیام و ثبات کی کوششوں کو خود ناکام بناتا ہے۔ پس 'معنی نما' کی بالادستی (بڑا حرف، بلند نشیں) 'معنی' پر (چھوٹا حرف، زیر نشیں) صاف ظاہر ہے۔ لاکاں 'معنی نما' پر زور دینے کے علاوہ جیکب سن کی اصطلاحوں 'استعاراتی' اور 'انسلاکی' کو بھی نفسیات کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ فرائیڈ نے لاشعوری عمل کا ذکر کرتے ہوئے 'بے دخلی' اور 'گٹھاؤ' کے دو تصورات سے مدد لی تھی۔ لاکاں ان کو مربوط کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'گٹھاؤ' اصلاً 'استعاراتی' نوعیت کا حامل ہے اور 'بے دخلی' 'انسلاکی' ہے یوں لاکاں ان کو بھی 'معنی نما' کے اپنے تصور سے قریب تر کر کے 'نظریہ لاشعور' کو مزید وسعت دیتا ہے۔

اب تک کی بحث سے اندازہ ہوا ہوگا کہ لاکاں فرائیڈ کے نظریات کی نئی شرح سوسیئر کی اصطلاحات کی رو سے پیش کرتا ہے۔ لاکاں کی اس سعی کو قابل قدر کہا گیا ہے کیونکہ تحلیل نفسی میں اس نے زبان کی اہمیت پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ البتہ لاکاں زبان کی ساخت میں لاشعور کو عمل آرا دیکھتا ہے جو غیر مستحکم ہے، چنانچہ وہ 'معنی نما' کی کارکردگی کو بھی لاشعور کا شاخسانہ قرار دیتا ہے۔ یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ سوسیئر نے 'معنی نما' اور 'معنی' کے الگ الگ نظامات میں تانا بانا کر انھیں ایک وحدت میں پرونے کی جو کوشش کی تھی، وہ بے حد سودمند ثابت ہوئی۔ مثلاً جب ایک 'موضوع' زبان کے علامتی نظام کی رو سے کوئی حیثیت قبول کرتا ہے، بطور بیٹے یا بیٹی کے تو 'معنی نما' اور 'معنی' جڑ جاتے ہیں، تاہم 'میں' وہ نہیں ہے جو وہ سوچتا ہے۔ دراصل 'میں'، 'معنی نما' اور 'معنی' کے محور پر کٹا ہے، 'وہ وقت موضوع' جو 'میں' کی حیثیت کو بھی پوری 'موجودگی' (presence) نہیں دے سکتا۔ لاکاں کے 'نشان' کے تصور میں 'معنی' کھسک کر 'معنی نما' کے نیچے تو آ جاتا ہے لیکن اصلاً یہ تیرتا رہتا ہے کیونکہ قائم بالذات نہیں۔

فرائیڈ نے خوابوں کو دبی ہوئی خواہشات کی خاص علامتی قرار دیا تھا۔ لاکاں فرائیڈ کے نظریہ خواب کو متنی نظریہ (Textual theory) کے طور پر از سر نو پیش کرتا ہے۔ ذہن جس طرح معنی کو علامتی امیج میں چھپا دیتا ہے، اس کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے۔ خواب میں یا تو امیج جمع ہو جاتے ہیں، یا ایک دوسرے کو بے دخل کر کے ایک کے بعد ایک آتے ہیں۔ لاکاں اول الذکر کو 'انسلاکی' عمل کہتا ہے، اور موخر الذکر کو 'استعاراتی' قرار دیتا ہے (ر۔ک۔ جیکب سن)۔ دوسرے لفظوں میں لاکاں گنجلک اور بے ہنگم خوابوں کو 'معنی نما' کی طرح عمل آرا دیکھتا ہے۔ فرائیڈ کی 'دفاعی حرکات' (defence mechanisms) کو بھی لاکاں لسانی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھاتا ہے۔ بقول سیلڈن لاکاں کی تحلیل نفسی دراصل لاشعور کی سرتاسر بدعت ہے۔

لاکاں کے نظریہ لاشعور نے درحقیقت اس بارے میں جدید تر تنقید کی سمت نمائی کی ہے کہ زبان کے اشیا کا حوالہ بننے اور خیالات اور احساسات کو ظاہر کرنے کی قوت پر زیادہ بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ جدید ادب معنی کی آزادانہ عمل آرائی میں بہت کچھ خواب کی دنیا سے ملتا جلتا ہے۔ لاکاں نے ایڈگر ایلن پو کی کہانی 'The Purloined Litter' کا جو تجزیہ کیا ہے وہ خاصا بحث انگیز ثابت ہوا ہے۔ اس کہانی میں دو واقعات ہیں۔ پہلے واقعے میں ایک وزیر دیکھتا ہے کہ ملکہ ایک خط کے بارے میں فکر مند ہے جو اس نے میز پر کھلا رہنے دیا ہے، اگرچہ جس کا بادشاہ کو پتہ نہیں، جو اچانک بغیر کسی اطلاع کے ملکہ کی خلوت گاہ میں آ جاتا ہے۔ وزیر اس خط کو نقلی خط سے بدل دیتا ہے۔ ملکہ کچھ کہہ نہیں سکتی کہ مبادا بادشاہ کو معلوم ہو جائے۔ دوسرے واقعے میں پولیس آفیسر کی وزیر کے گھر خط تلاش کرنے کی ناکامی کے بعد جاسوس ڈوپین دیکھتا ہے کہ خط وزیر کے آتش دان کے اوپر ایک کارڈ ریک میں ٹھنسا ہوا ہے۔ وہ وزیر کی نظر بچا کر اس خط کو جعلی خط سے بدل دیتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ خط کا مضمون کیا ہے، کہانی میں ظاہر نہیں کیا گیا۔ کہانی کا ارتقا نہ تو کرداروں کی وجہ سے ہے نہ خط کے مضمون کی وجہ سے، بلکہ اس مقام (پوزیشن) کی وجہ سے ہے جو اس خط کو ہر واقعے میں تین افراد سے رشتے کے باعث حاصل ہے۔ لاکاں نے اس رشتے کو تین 'نظروں' (glances) کی مدد سے دکھایا ہے۔ پہلی 'نظر' کو کچھ دکھائی نہیں دیتا (پہلے واقعے میں بادشاہ، دوسرے میں پولیس آفیسر) دوسری 'نظر' یہ جانتی ہے کہ پہلی 'نظر' کو کچھ نظر نہ آئے اور راز محفوظ رہے (پہلے واقعے میں ملکہ، اور دوسرے میں وزیر) اور تیسری 'نظر' یہ دیکھتی ہے کہ پہلی دو 'نظروں' نے پوشیدہ شے کو کھلا چھوڑ دیا ہے (پہلے واقعے میں

وزیر، اور دوسرے میں جاسوس (ڈوپن)۔ گویا خط بطور ایک 'معنی نما' کے عمل آرا ہوتا ہے، اور
کہانی میں کرداروں کے لیے 'موضوعی' حیثیتیں (subject positions) متعین کرتا ہے۔
لاکاں کہتا ہے کہ اس کہانی سے نظریۂ تحلیل نفسی کا یہ پہلو واضح ہوتا ہے کہ علامتی نظام 'موضوع' کا
متعین کار ہوتا ہے، اور 'معنی نما' کے سفر ہی سے 'موضوع' کو ایک فیصلہ کن سمت ملتی ہے۔ لاکاں
اس کہانی کو تحلیل نفسی کی تمثیل کہتا ہے۔

ژاک لاکاں کے نظریے اور اس پر دریدا کی تنقیدی قرأت پر تنقید کے لیے دیکھیے باربرا
جانسن کا اطلاوہ۔ جس کا مضمون جو ذیل کی کتاب میں شامل ہے:

UNTYING THE TEXT, EDT., R. YOUNG, 1981

پس ساختیاتی فکر میں کمتری کا ثبوت دیتے ہوئے باربرا جانسن نے دکھایا ہے کہ جس
طرح دریدا نے لاکاں کے معنی کو 'بے دخل' کیا ہے، خود دریدا کے معنی کو بھی 'بے دخل' کیا جا سکتا
ہے، اور یوں یہ ایک لاانتہاہی سلسلہ ہے: پوئی پو > لاکاں > دریدا > جانسن۔ (تفصیل کے لیے:
ر۔ک۔ سیلڈن، ص 80-84)

لاکاں کی تحریر کی خودشناسی اور خود احساسی اس کے بنیادی طور پر ایک ادیب ہونے کی چغلی
کھاتی ہے۔ اس کے شارحین کا کہنا ہے کہ اس کی تحریر کا وجہ ادیبانہ (writerly) ہے۔ رولاں
بارتھ کی طرح اس کے یہاں بھی طنز و استہزا، تمثیل و استعارہ، رمز و کنایہ اور قول محال کا وفور ہے،
اور ندرت بیان، ندرت ادا، اور ندرت اظہار پر خاصی توجہ ہے۔ اس کے بارے میں یہ سوال
اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ نفسیات اور نظریۂ ذہن کے معاملات میں ادبی اسلوب کا کیا کام، لیکن اگر
ادب کا سرچشمہ لاشعور ہے، جو وہ ہے، تو لاکاں کے تہہ دار اور پر راز اشکال اسلوب کا جواز
بہرحال موجود ہے۔ وہ زبان کے ساز و سامان کو خود اس پر الٹ دیتا ہے، جوائس کی طرح، اور
پڑھنے والے کو مبہوت کر دیتا ہے۔ زبان کا کھیل اس کے یہاں فکر کی نئی سطح پر ملتا ہے۔ وہ کہتا
ہے کہ اگر زبان کے تخلیقی کھیل کے عمل میں 'معنی'، 'معنی نما' کے نیچے سے کھسک جاتا ہے، تو اس کا
مطلب ہے کہ لاشعور اپنی مادری زبان میں بات کر رہا ہے۔ قطع نظر اس کے لاکاں کا کمال یہ
ہے کہ اس نے نہ صرف لسانیات بلکہ منطق اور ریاضیات سے مدد لے کر نفسیات کو (جہاں صرف
ابہام اور قیاس کا گزر تھا) نئی فکری سطح دی ہے، اور اس میں وہ دانش ورانہ شدت اور صلابت
(Intellectual Rigour) پیدا کی ہے جو کسی بھی سائنسی علم کا طرۂ امتیاز ہے۔ لاکاں کی

"لو فرائیڈیت اس کو یہ ضمانت دیتی ہے کہ تمام انسانی فکر 'غیر' (other) کے بارے میں ہے۔ اس
میں استقامت، قیام، ٹھہراؤ کہیں بھی نہیں۔ کوئی نظام اعلیٰ ترین نظام نہیں۔ کلام کرتا ہوا لاشعور
ہی دانش ورانہ زندگی کا اصل ماڈل ہے۔ لاکاں سوال کرتا ہے کہ ایسی یادگاریں بنانے سے کیا
حاصل جن کو تاریخ اور آنے والوں کی رائے کھود پھینکے۔ پس مثالی تحریر وہ ہے جو خود اپنے آپ
کو 'بے دخل' کر سکے، جو خود کو منہدم کر سکے۔ چنانچہ نظریات قائم کرنے والوں کو لاکاں کا مشورہ
ہے: 'نظریات کے محل بنانے والو، خبردار!'"

دیکھا جائے تو لاکاں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فرائیڈ ہی کو بنیاد بنا کر اس نے
فرائیڈیت کو بدل دیا اور اس کی نئی معنویت پر زور دیا کہ انسان ایک خود مختار وحدانی حقیقت نہیں
بلکہ ایک عمل (process) ہے، ہر وقت زیر تشکیل، متغیر، متضاد اور تغیر آشنا۔ لاکاں کے الفاظ میں:

"HUMAN BEING IS NOT A UNITY, NOT
AUTONOMOUS, BUT A PROCESS,
PERPETUALLY IN CONSTRUCTION,
PERPETUALLY CONTRADICTORY,
PERPETUALLY OPEN TO CHANGE."

درحقیقت انسان اور سگنی فائر کے رشتے کی تبدیلی پوری تاریخ کو بدل دیتی ہے، کیوں کہ وہ
ان بنیادوں کو بدل دیتی ہے جس پر انسان کی پہچان قائم ہے۔ لہٰذا اس انسان کی دریافت جس میں
کچھ بھی معین، کچھ بھی مستحکم، کچھ بھی مکمل نہیں، فرائیڈیت کی ایسی انقلابی دین ہے جس نے
علوم انسانی کو شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ انسان کا تصور بدلا ہے تو معنی کا تصور بھی بدلا ہے، اور معنی کا تصور
بدلا ہے تو ادب کی نوعیت و ماہیت اور اظہاری ذرائع کا تصور بھی بدل گیا ہے۔ لاکاں کا کہنا ہے:

"IT IS PRECISELY IN THIS THAT FREUDIANISM,
TO ANYONE CAPABLE OF PERCEIVING THE
CHANGES WE HAVE LIVED THROUGH IN OUR
OWN LIVES, IS SEEN TO HAVE FOUNDED AN
INTANGIBLE BUT RADICAL REVOLUTION.
THERE IS NOT POINT IN COLLECTING
WITNESSES TO THE FACT: EVERYTHING
INVOLVING NOT JUST THE HUMAN SCIENCES,
BUT THE DESTINY OF MAN, POLITICS,
METAPHYSICS, LITERATURE, THE ARTS,
ADVERTISING, PROPAGANDA, AND THROUGH

"THESE EVEN ECONOMICS, EVERYTHING HAS BEEN AFFECTED." (LACAN, 1977, P.174)

لاکاں کی فکر سے ادب کے مطالعے میں تحلیل نفسی کی نوعیت بھی اس اعتبار سے بدل گئی ہے کہ پہلے تحلیل نفسی اور ادب کا رشتہ یک طرفہ تھا، یعنی تحلیل نفسی ادب کو اس کی ماہیت اور اس کے لاشعوری محرکات کے بارے میں بتا سکتی تھی، لیکن ادب اس کے بدلے میں تحلیل نفسی کو کچھ نہیں دے سکتا تھا۔ لاکاں کا یہ کہنا کہ 'لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے' اس لحاظ سے گہرے مضمرات کا حامل ہے کہ اگر 'لاشعور زبان کی طرح ہے' یعنی لاشعور کو زبان کی طرح پڑھا جاسکتا ہے، تو پھر ادب کو بھی لاشعور کی طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لسانی نشان (sign) چوں کہ کسی نہ کسی 'شے' کی 'غیر موجودگی' کا اشاریہ ہے، ادب تحلیل نفسی کا لاشعور ہے:

"LITERATURE IS THE UNCONCIOUS OF PSYCHOANALYSIS."

مشل فوکو

پس ساختیات میں ایک فکری دھارا اور بھی ہے جو اصرار کرتا ہے کہ 'متنیت' (textuality) ہی سب کچھ نہیں، بلکہ دنیا میں طاقت کے کھیل میں بجائے متن کے 'ڈسکورس' (مدلل مبرہن بیان) شامل ہے۔ مشل فوکو (Michele Poucault) کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ 'متنیت' کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو 'معنی خیزی' کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، مسولینی، یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے، تو ایسا 'ڈسکورس' کی طاقت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو 'متن' تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اصل طاقت کا استعمال 'ڈسکورس' کے ذریعے ہوتا ہے اور اس طاقت کے ٹھوس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ فوکو اپنے نظریۂ ڈسکورس کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے۔

فوکو کے آئیڈیولوجیکل موقف کو بیان کرنا بہت مشکل ہے۔ اس نے متعدد معاملات میں مارکسی مفکرین کا ساتھ دیا ہے، لیکن وہ مارکسزم بطور سائنس میں مطلق یقین نہیں رکھتا، بلکہ وہ نطشے کی منکریت کے قریب ہے، وہ اپنا ڈسکورس وہاں سے شروع کرتا ہے جہاں نطشے نے اُسے چھوڑا تھا لیکن نطشے کی رجائیت سے اُسے کچھ لینا دینا نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ تمام علم ناپائیدار اور گزراں ہے۔

فوکو کی شہرت کا انحصار اس پر ہے کہ اس نے اس طاقت کو چیلنج کیا ہے جو بااثر مقتدرات کو ہر سماج میں اور ہر عہد میں حاصل رہی ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ مقتدر لوگ ہی طے کرتے ہیں کہ کیا کہنا چاہیے اور کیا نہیں کہنا چاہیے۔ طاقت خواہش کو دبانے کے لیے استعمال کی جاتی ہے، جیسے سپر ایگو اِڈ کو دباتا ہے۔ لیکن فوکو خواہش کا طرفدار ہے، اور ان عناصر کا جن کو سماج اپنے دائرے سے خارج رکھتا ہے۔ دوسرے پس ساختیاتی مفکرین کی طرح فوکو بھی ایگو کے خلاف ہے۔ اثبات ذات ان کے نزدیک ایک روایتی مذہبی تصور ہے، ایک جھوٹی مادرائیت جس کو تحلیل ہونا چاہیے۔ یہ مفکرین مابعد الطبیعیات اور ہر طرح کے اختیار کے بھی خلاف ہیں۔ یہ ظواہر سے آگے کسی مخفی پوشیدہ راز کو ڈھونڈھنا ہی نہیں چاہتے جو کائنات کا رمز کھول سکے، کیونکہ ان کا یقین ہے کہ کائنات میں ہر چیز کی وضاحت ممکن ہی نہیں۔

فوکو کالج دی فرانس، پیرس میں History of System of Thought کا پروفیسر تھا۔ (پیدائش 1926) تربیت کے اعتبار سے وہ فلسفی تھا اور ایک کثیر التصانیف مصنف تھا۔ اس کی وہ کتابیں جو انگریزی میں ترجمہ ہو چکی ہیں، کتابیات میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ 1984 میں فوکو کا انتقال ہو گیا۔

نطشے نے کہا تھا کہ لوگ پہلے طے کرتے ہیں کہ انھیں کیا چاہیے اور پھر حقائق کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ نتیجتاً انسان کو اشیا میں وہی کچھ نظر آتا ہے جو ان میں خود اس نے داخل کیا ہے۔ فوکو اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تمام علم طاقت کی خواہش (Will to power) کا مہرہ ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ ہم مطلق صداقت یا معروضی علم کی بات نہیں کر سکتے۔ لوگ کسی فلسفے یا سائنسی نظریے کو صرف اسی وقت صحیح تسلیم کرتے ہیں، جب وہ اپنے عہد کے سیاسی اہل دانش ودانہ مقتدرات یا آئیڈیولوجی یا سچائی سے لگا کھائے یا وقت کے رہنما پیمانوں پر پورا اترے۔

فوکو 'ڈسکورس' کو ذہن انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی 'متن' کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر۔ وہ تبدیلی کی تاریخی جہت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں بدل جاتا ہے۔ سائنس میں بھی کوئی نظریہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاتا، جب تک کہ وہ سائنس کے مقتدر اداروں کا روز ان کے سرکاری ترجمانوں کے طاقتی توافق سے مطابقت پیدا نہ کرے۔ فوکو کہتا ہے کہ مینڈل (Mendel) کے علم تولد کے نظریے کی 1860 کے زمانے میں کوئی پذیرائی نہ ہوئی تھی گویا یہ خیالات خلا میں پیش ہوئے تھے، اور ان کو اپنی قبولیت کے لیے بیسویں صدی کا انتظار

کرنا پڑا۔ اس کا مشہور قول ہے: 'صرف بولنا کافی نہیں ہے 'سچائی کے اندر' ہونا بھی ضروری ہے':

"IT IS NOT ENOUGH TO SPEAK THE TRUTH,

ONE MUST BE IN THE TRUTH."

فوکو نے اپنے ابتدائی زمانے میں دیوانگی پر جو کام کیا اس کے لیے اس کو مثالیں صرف
ادب ہی سے مل سکیں۔ اس نے اندازہ لگایا کہ سماج کے وہ اصول وقوانین جو یہ طے کرتے ہیں
کہ نارمل اور معقول کیا ہے، وہ نہایت کامیابی سے اُن آوازوں کو خاموش کر دیتے ہیں جو ان کے
دائرے سے باہر ہوں۔ افراد کو بالعموم سماج کے اُن کہے 'محافظ خانے' (Unspoken
Archives) کے اصول وقوانین کو ماننا پڑتا ہے ورنہ ان کو پاگل قرار دیا جاسکتا ہے، یا خاموش
کرایا جاسکتا ہے۔ ایسا صرف الگ کر کے نہیں بلکہ دائرے کو تنگ کر کے بھی کیا جاسکتا ہے۔ پھر
تعلیمی نظام ہے جس کی رو سے طے کیا جاسکتا ہے کہ کیا مسترد کرنا ہے، اور کیا عقلی اور عالمانہ
ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں علم کی مختلف شکلیں جیسی، بالخصوص جنس، جرائم،
طبِ دماغی اور طبِ جسمانی کے بارے میں، اور پھر یہ بالکل بدل گئیں۔ ایسا عہد بہ عہد ہوتا رہا
ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تاریخ مبراہن تبدیلیوں کا ایک غیر مسلسل سلسلہ ہے۔ طاقت کے دباؤ کے بدلتے
رہنے والے زمروں کو وہ ثقافت کے محافظ خانے قرار دیتا ہے اور ان کو 'مثبت رلاشعور' کا نام دیتا ہے۔

فوکو یہ دلچسپ نکتہ اٹھاتا ہے کہ علم کی پلاننگ اگرچہ عام طور پر چند ناموں سے وابستہ
کر دی جاتی ہے (افلاطون، ارسطو، لاک، کانٹ، ہیگل وغیرہ) لیکن درحقیقت ماتحتیاتی اصولوں
کے وہ سیٹ جو مختلف ضابطہ ہائے علوم کے نظام کے ضامن ہیں، وہ کسی ایک فرد کے شعور کے
بس کے نہیں۔ خاص خاص ضابطہ ہائے علم کی کارکردگی انتہائی پیچیدہ، اصول وقواعد کو منضبط کرتی
ہے جس سے ادارے، اور تربیت دینے اور علم کو پھیلانے والے مراکز بنتے چلے جاتے ہیں۔ علم
کے حصول کی سعی ایک غیر شخصی قوت ہے۔ ہمیں ہرگز اس کا اندازہ نہیں ہوسکتا کہ خود ہمارے دور
کے علم کا 'محافظ خانہ' کیا ہے، کیونکہ علم کی خواہش غیر شخصی قوت ہے اور ہم لاشعور سے بولتے
ہیں۔ ہم اپنے سے پہلے کی قوتوں کے 'محافظ خانہ' کو اس لیے سمجھ سکتے ہیں کہ ہم اس سے مختلف
ہیں اور زمانی طور پر اس سے بُعد اختیار کر چکے ہیں۔ مثال کے طور پر جب بھی ہم نشاۃ الثانیہ
کے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، ہم اُس کے تحول اور ملفوظی قوت کا ذکر کرتے ہیں۔
ہر عہد کے نظریاتی فریم ورک کو فوکو Episteme کہتا ہے۔ اس کے بقول ہم ایک

مہابیانیہ کے اختتام پر ہیں، اور دوسری ایسی صورت پیدا ہو رہی ہے۔ جس کا خاصہ شخصیات کا
ذکر کرنا ہے، ان میں سے کچھ کے نام ہیں: گویا نطشے، فان گوگ، مدگے، سار، وغیرہ، یعنی نارمل
انسان کے ڈسکورس میں جو خالی جگہیں رہ گئی تھیں، ان کو بھرنے والوں کو فوکو ہیرو قرار دیتا ہے۔
لیکن ان شخصیات کی صاف بیانی تو فوکو کو بھی نہیں گی۔ کیونکہ وہ جو کچھ کہتا ہے بالواسطہ طور پر کہتا
ہے اور یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا کہ 'کچھ' پر 'کچھ نہیں' کو ترجیح دینے کی اس کی وجہ کیا ہیں۔
فوکو اس معاملے میں نطشے کا ہمنوا ہے کہ تاریخ کا معروضی علم ناممکن ہے۔ تاریخ لکھنے کے
عمل میں زبان کے اظہاری طور پر یعنی صنائع معنوی کی رنگ آمیزی ہوگی ہی، تاریخ بھی
سائنس نہیں ہوسکتی ہے۔ تاہم فوکو، ان لسانی وسائل کو جو مورخین تاریخ کو باسعنی طور پر پیش
کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں، محض لفظی کھیل قرار نہیں دیتا۔ وہ کہتا ہے نہیں بولنا چاہیے کہ
ایسے مبراہن اور مدلل بیانات (ڈسکورس) دراصل طاقت کی جدوجہد کی دنیا کے اندر پیدا ہوتے
ہیں۔ سیاست، آرٹ اور سائنس میں طاقت 'ڈسکورس' ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ 'ڈسکورس' وہ
تشدد ہے جو ہم چیزوں کے ساتھ روا رکھتے ہیں:

"DISCOURSE IS A VIOLENCE THAT WE DO TO
THINGS."

مختلف مبراہن بیانات کی معروضیت کے بارے میں جو دعوے کیے جاتے ہیں، وہ جعلی اور بے اصل
ہیں۔ 'دنیا میں کوئی 'ڈسکورس' سو فی صد 'سچا' نہیں، 'ڈسکورس' کم طاقتور یا زیادہ طاقتور ہوتے ہیں:

"THERE ARE NO ABSOLUTELY 'TRUE'
DISCOURSES, ONLY MORE OR LESS
POWERFUL ONES."

فوکو کی کوئی سی تصنیف اٹھا کر دیکھیے، 'ڈسکورس' کی بھرمار ملے گی، اور جہاں 'ڈسکورس' کا
ذکر آئے گا، وہاں طاقت کا ذکر لامحالہ آئے گا۔ وہ اکثر مسائل کو طرفین میں بانٹ دیتا ہے۔ وہ
جو 'ڈسکورس' کی طاقت رکھتے ہیں اور وہ جنھیں 'ڈسکورس' کا حق نہیں ہے۔ 'ڈسکورس' سے اس کی
مراد خیالات، رویے، موقف سبھی کچھ ہے۔ دیوانگی، جرائم یا جنس، فوکو یہ کہتا ہے کہ طاقت کا
'ڈسکورس' 'سچ' کی خدمت کے نام پر اجنبیت پیدا کرتا ہے، اور ان عناصر کو سماج کے حاشیائی
کردار بنا دیتا ہے۔ لیکن فوکو اپنے 'ڈسکورس' کی نظریاتی بنیادوں کو واضح نہیں کرتا اور خود فوکو کے
ڈسکورس کا حق سوالیہ نشان بن کر رہ جاتا ہے۔

جہاں تک ذہنی تحرک کا سوال ہے، فوکو کچھ نہ کچھ قرابت داری دریدا سے رکھتا ہے (جس کا ذکر آگے آئے گا) دریدا نے لسانی معنی کو ایک مسلسل گردش دے دی ہے، معنی کہیں قائم نہیں ہوسکتا، دریدا نے معنی کی عدم مرکزیت کا جو دروازہ کھولا ہے، وہ انسانی منشا سے ماورا ہے۔ اگر دریدا کے 'نظریہ متن' کو ہیگل کی خودکار منطق کی بندش سے آزاد غیر مقید شکل کہا جاسکتا ہے، تو فوکو کی 'سیاسیاست' کو بھی ہیگل کی خودکار سیاسی نظامات کی تاریخ کی ایسی شکل قرار دیا جاسکتا ہے جو غیر مقید ہے، اور ہر بندش سے آزاد ہے۔

فوکو کا سب سے ذہین امریکی شاگرد ایڈورڈ سعید (Edward Said) ہے۔ فلسطینی ہونے کے ناطے وہ فوکو کی پس ساختیاتی فکر میں جو نطشے کا رنگ لیے ہوئے ہے، خاصی کشش محسوس کرتا ہے، کیونکہ اس کے ذریعے وہ مبرہن اور مدلل بیان کے نظریے Theory of Discourse کو سیاسی اور سماجی جدوجہد کے عین منجدھار سے جوڑ سکتا ہے۔ اس کی معرکہ آرا کتاب (1978) 'Orientalism' نے مغربی مستشرقین کے ذہنی رویوں کو جس طرح بے نقاب کیا ہے، اس کے اثرات کو صدمہ آشنا کہا جاسکتا ہے۔ اس نے مدلل بحث کی ہے کہ کس طرح نسل بعد نسل مستشرقین نے مشرق کے امیج کو مغربیوں کی نگاہ میں تباہ کیا اور مشرق کے فکری، ادبی روحانی اور ثقافتی سرمائے اور اقدار ذہنی کو غلط رنگ میں پیش کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اس کا رشتہ مغربی سامراج کے اقتدار پسندانہ ڈسکورس سے جوڑا ہے، اور اس کو وسیع پیمانے پر چیلنج کیا ہے۔ فوکو کے نظریات کی منطق کو آگے بڑھاتے ہوئے ایڈورڈ سعید کہتا ہے کہ کوئی ڈسکورس ہر عہد کے لیے متعین نہیں ہے۔ ڈسکورس نہ صرف طاقت رکھتا ہے، بلکہ اختلاف کو بھی تحریک عطا کرتا ہے۔

ادبی نقاد کی طاقت کے بارے میں ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ جب ہم کوئی تنقیدی مضمون لکھتے ہیں، تو ادبی متن اور قاری کے ساتھ ہمارے جو بھی رشتے ہوسکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ موقف کو ہم اختیار کرتے ہیں۔ تنقید ادبی متن اور قاری کے یا تو درمیان میں قائم ہوسکتی ہے، یا وہ ان دونوں میں سے کسی ایک کی جانب دار ہوگی۔ تاریخی تناظر کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ ناقد ماضی کے متن کا مطالعہ منفعل طور پر اس کے یک رُخے معنی کو پیش کر کے نہیں کرسکتا، وہ عہدِ حاضر کے 'محاذ نا نے' کے اندر رہ کر یعنی اُن توقعات اور ضروریات سے صرف نظر کر کے جنھیں طاقت کے کھیل نے پیدا کیا ہے، لکھ ہی نہیں سکتا۔ غرضیکہ متن کے غیر متنی (nontextual) عنصر کو بقول ایڈورڈ سعید نظر انداز کیا ہی نہیں جاسکتا۔

جولیا کرسٹیوا

جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) کا کام ادبی معنیات پر ہے:
LA REVOLUTION DU LANGUAGE POETIQUE (1974)

بخلاف رولاں بارتھ کے اس کا شعری زبان کا نظریہ تحلیل نفسی پرتی رویوں کا سراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم بھی جاتی ہے غیر معقولی اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے۔

مغربی فکر میں ہمیشہ ایک 'متحد و منظم موضوع' (unified subject) کی ضرورت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ کسی چیز کو اس وقت تک نہیں جانا جاسکتا جب تک متحد و منظم شعور موجود نہ ہو جس کے ذریعے سے جاننے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ یہ شعور ایک فوکس کیے ہوئے عدسہ (Lens) کی طرح ہے جس کے بغیر کوئی شے صاف نہیں دیکھی جاسکتی۔ جولیا کرسٹیوا کہتی ہے کہ وہ رابطہ جس کے ذریعے 'متحد و منظم موضوع' (ذہن انسانی) اشیا اور ان کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے، وہ زبان کی نحو (Syntax) ہے۔ ایک منظم نحو (کل) منظم ذہن کی پہچان ہے تاہم شعور انسانی ہر شے پر قدرت نہیں رکھتا، اس کو برابر کچھ تخریب کار عناصر سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بقول جولیا کرسٹیوا تخریب کار عناصر تین شقوں میں بانٹے جاسکتے ہیں: (1) نشاط (یعنی شراب، جنس، سرود لطف) (2) مزاح اور (3) شاعری۔ نقد اور سخت گیر فلاسفہ مثلاً افلاطون نے ان تخریب کار عناصر کو ہمیشہ دبا کر رکھنے کی کوشش کی۔ ان سب کو اگر ایک زمرے میں لانا ہو تو ان سب کو 'خواہش' (Desire) کہا جاسکتا ہے۔ یہاں بدھ کے فلسفے سے متوازیت صاف ظاہر ہے۔ بدھ کے فلسفے میں بھی خواہش یا طلب کو مرکزیت حاصل ہے، لیکن اس نے متوازن عمل کے آٹھ اصول (اشٹ مارگ) قائم کر کے اعتدال (Moderation) کی راہ دکھا دی۔ خواہش پر قدغن لگانے کے بجائے دوسرے سماجی عوامل کے ساتھ اس کے عمل آرا ہونے یعنی Interplay کا اصول اس وقت کے مطابق خاصا ریڈیکل نقطۂ نظر تھا جس کی کوئی نظیر مغرب کے سخت گیر یونانی فلسفے میں نہیں ملتی) جولیا کرسٹیوا کا کہنا ہے کہ خواہش کی تخریبی طاقت اور اثر پذیری یا خلل اندازی ادبی اظہار سے ہوتی ہوئی سماجی مظاہر تک پہنچتی ہے۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعری زبان کی تبدیلیوں سے پتہ چلتا ہے کہ نئے موضوعی ذہنی موقف اندر ہی اندر حاوی سماجی ڈسکورس کی

بنیادوں کو کھوکھلا کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ موضوع (ذہن انسانی) محض سادہ ورق نہیں ہے جو اپنے سماجی یا جنسی کردار کا منتظر رہتا ہے، بلکہ یہ ہر وقت برسر پیکار رہتا ہے اور جو یہ ہے، اس کے علاوہ ہونے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے:

"THE SUBJECT IS IN PROCESS, AND IS CAPABLE OF BEING OTHER THAN IT IS." (P. 79)

کرسٹیوا، نارمل اور 'شعری' کے رشتے کی پیچیدہ نفسیاتی تاویل پیش کرتی ہے: انسانی ذہن شروع سے ایک ایسا مقام ہے جس میں جسمانی اور نفسیاتی ہیجانات کے کارفرما رہنے کا تموج جاری رہتا ہے۔ خاندان اور سماج کے بندھن آہستہ آہستہ اس تموج کو باقاعدگی عطا کرتے ہیں۔ قبل لسانی منزل میں غیر منظم حرکات، اشارات، آوازیں، صوتی زیر و بم اس 'نشانیاتی' مواد کا خزانہ فراہم کر دیتے ہیں جو زبان پر قادر ہو جانے اور بالغ ہو جانے پر بھی انسان کے لسانی عمل کی تہہ میں موجزن رہتا ہے۔ اس نشانیاتی خزانے کی سرگرمی کا اندازہ صرف خوابوں میں ہوتا ہے جن میں بے ربط اور غیر منطقی پیکروں کا غلبہ رہتا ہے۔

ملارمے اور لوترے موں کی شاعری میں آوازوں کا یہ آہنگ اور زیر و بم لاشعور سے آزاد ہو جاتا ہے (لاکاں کا کہنا ہے کہ یہی لاشعور ہے) کرسٹیوا شاعری میں آوازوں کے استعمال کو ابتدائی جنسی حرکات سے جوڑتی ہے۔ 'ماما' اور 'پاپا' کے ناموں میں بھی غنائی م لبی پ کے مقابلے میں ہے۔ وہ کہتی ہے کہ 'م' کی آواز ماں کی 'دہنیت' (orality) اور 'پ' کی آواز باپ کی شہوانیت (Anality) سے جڑی ہوئی ہے۔

کرسٹیوا کا انقلاب کا تصور یہ ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب اور خلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔ شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور مقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزادہ روی (کھلی ڈلی کیفیت) کو راہ دیتی ہے۔ لاشعور جو چاہتا ہے، شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکنے پر قادر ہے۔ کرسٹیوا کو یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہو جائے گا تو نئی شعری زبان کے ذریعے انقلاب لایا جا سکے گا، لیکن اس کو یہ بھی خدشہ ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی ہر نئی چیز کو اپنا کر اس کا ڈنک نکال دیتی ہے، چنانچہ ممکن ہے کہ شعری انقلاب کو بھی بورژوا آئیڈیولوجی ایک سیفٹی والو کے طور پر استعمال کرے، اُن دبے ہوئے رجحانات کے اخراج کے لیے جن کی سماج میں بالعموم اجازت نہیں ہے۔

اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا کہ ساختیاتی مفکرین کا سارا سفر اس سمت میں تھا کہ متن پر قدرت حاصل کی جائے اور اس کے رازوں کو گرفت میں لیا جائے۔ پس ساختیاتی مفکرین نے مدلل بحث کر کے بتایا کہ یہ خواہش ناممکن الحصول ہے کیوں کہ متعدد لاشعوری، لسانی اور تاریخی قوتیں ایسی ہیں جن پر قابو نہیں پایا جا سکتا۔ 'معنی نما' 'معنی' کے اوپر سے کھسک جاتا ہے، نشاط اور لذت کی کیفیت (jouissance) معنی کو تحلیل کر دیتی ہے، نشانیاتی نظام زبان کے علامتی نظام میں خلل ڈالتا ہے، افتراق اور التوا (differance) 'معنی نما' اور 'معنی' کے درمیان خلا پیدا کر دیتے ہیں، اور 'قافت' جمی جمائی علمی بساط کو پلٹ دیتی ہے۔ اس لیے پس ساختیاتی مفکرین بجائے جواب دینے کے سوال اٹھاتے ہیں۔ وہ اس فرق پر نظر رکھتے ہیں کہ متن کیا کہتا ہے اور اس کا دعویٰ کیا ہے کہ وہ کیا کہتا ہے۔ وہ ہرگز اس بات کی کوشش نہیں کرتے کہ کھینچ تان کر معنی کی وحدت طے کی جائے۔ اس بات سے الجھن پیدا ہو سکتی ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے۔ لیکن وہ 'لفظ مرکزیت' کا شکار نہ ہونے کے اپنے موقف پر قائم ہیں۔ تاہم ان کو اعتراف ہے کہ وہ لاکھ کوشش کریں کہ وہ کچھ بھی ادعا نہیں کرتے، وہ اس سے بچ نہیں سکتے، یہ کہنے سے کہ وہ کچھ نہیں کہتے، وہ دوسروں کو یہ سوچنے سے روک نہیں سکتے کہ وہ کچھ تو کہتے ہیں۔

مصادر کتب

1. JACQUES LACAN ECRITS (PARIS, 1966): ENGLISH TRANSLATION, ECRITS: A SELECTION (LONDON AND NEW YORK, 1977).
2. JACQUES LACAN, LE SEMINAIRE:
   LIVRE 1 : (PARIS 1975)
   LIVRE II : (PARIS 1978)
   LIVRE XI: ENGLISH TRANSLATION, THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS (LONDON 1977); NEW YORK 1978)*
   LIVRE XX ; ENCORE (PARIS 1975)

3. MICHEL FOUCAULT, MADNESS AND CIVILIZATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON 9PARIS 1961); (LONDON AND NEW YORK 1973).

4. MICHEL FOUCAULT, THE BIRTH OF THE CLINIC: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON (PARIS 1963); (LONDON AND NEW YORK 1973).

5. MICHEL FOUCAULT, THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (PARIS 1969); (NEW YORK 1972, LONDON 1974).*

6. MICHEL FOUCAULT; THE DISCOURSE ON LANGUAGE; INCLUDED AS APPENDIX TO THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (SEE ABOVE).

7. MICHEL FOUCAULT, DISCIPLINE AND PUNISH; THE BIRTH OF THE PRISON (PARIS 1975); (LONDON 1977) NEW YORK 1978).

8. MICHEL FOUCAULT, THE HISTORY OF SEXUALITY, VOL.I (PARIS 1976); (NEW YORK 1978, LONDON 1979).

9. EDWARD SAID, ORIENTALISM, NEW YORK 1978*

10. EDWARD SAID, THE WORD, THE TEXT AND THE CRITIC (CAMBRIDGE, MASS, 1983).*

11. ROBERT YOUNG, (ED), UNTYING THE TEXT: A POST-STRUCTURALIST READER (BOSTON, LONDON AND HENLEY, 1981).

12. CATHERINE BELSEY, CRITICAL PRACTICE, LONDON 1980.*

13. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY, SUSSEX 1985, PP., 79-84, 98-102.*

14. JOHN STURROCK, (ED.) STRUCTURALISM AND SINCE, OXFORD 1979, PP.,81-115, 116-153.*

O

(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوپی چند نارنگ، اشاعت: دسمبر 1993، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے [illegible])	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ

an artwork by ARTWORKS INTL
Kh.Afzal Kamal - 0320 - 4031556

Scanned with CamScanner